
G. H. Decoster
Cours d'esthétique
1re partie
1880



98

I

Cours d'Esthétique

indgt

1e Partie

par G. H. Decoster.

Bruxelles 1880.

INTRODUCTION

L'ESTHÉTIQUE

SOMMAIRE : *Objet de l'esthétique. — Ensemble des connaissances qu'embrasse cette science. — But de l'esthétique. — Les différents systèmes philosophiques dans leur rapport avec l'art.*

Le mot esthétique est un de ceux qui se trouvent sur les lèvres de tous, mais que chacun entend à sa manière, sans se préoccuper de savoir s'il a réellement l'intelligence de la chose.

La plupart confondent cette science avec l'histoire de l'art. C'est là une erreur ; on peut être parfaitement au courant de l'histoire de toutes les branches de l'art, de leurs transformations, des progrès de leurs procédés et autres objets de ce genre, tels qu'on les enseigne d'ordinaire, sans rien savoir de l'esthétique.

D'autres pensent que celle-ci consiste à comparer entre elles des œuvres de différents maîtres, de différentes époques ou de différentes races. Cet exercice, incontestablement utile, fait acquérir une foule de con-

naissances, aide au développement des idées et de la conception; mais l'ensemble des données qu'il fournit ne constitue pas une science, si l'on ne part d'un principe premier à la lumière duquel on opère, on compare, on juge, on établit une filiation de principes secondaires dont on recherche l'application dans telle œuvre, chez tel maître.

La comparaison des artistes et des écoles est même complètement impossible, en dehors de leurs ressemblances ou de leurs dissemblances purement matérielles de la forme, sans la notion d'un principe supérieur qui donne et explique pourquoi des rapports et des différences existent entre eux. Tout le monde voit qu'il y a une énorme distance entre une statue grecque et une statue gothique, par exemple; le fait est là; il s'agit, non de le constater, mais d'en trouver la cause. Est-ce parce que les uns voyaient souvent le nu et les autres point? ou parce qu'on taillait plus ou moins facilement la pierre? qu'on savait plus ou moins bien le dessin, le modelage, l'anatomie? Certes, toutes ces causes ont contribué à établir la différence entre les Grecs et les Gothiques, quant à la forme; mais, en supposant toutes les perfections matérielles égales pour l'antiquité et le moyen âge, les statues diffèrent encore essentiellement. Pourquoi? Parce que les artistes sont partis d'un principe autre : les païens avaient comme idéal les perfections du corps, les chrétiens celles de l'âme. Si l'on ne constate pas ce fait avant que de comparer les œuvres, on ne peut raisonner que sur leurs différences extérieures, dont on ne saisit ni la portée, ni la raison. Et, pour établir cette vérité, qui elle-même n'est que secondaire, il

faut remonter jusqu'aux principes premiers qui dominent les hommes et les choses.

Il est inutile de parler de ceux pour qui l'esthétique consiste à tomber en admiration devant certaines œuvres ou certains maîtres préférés, à faire ressortir la finesse de telle forme, l'ampleur d'une telle autre, la souplesse d'une draperie, l'entente de la couleur, etc. Tous les jugements ainsi portés, fussent-ils parfaitement dans le vrai, ne pénètrent pas au fond des choses; il leur manque une base.

Qu'est donc l'esthétique? Si nous nous en tenions au sens seul du mot d'après sa racine (αἴσθησις), nous devrions la définir la science de la sensibilité ou du sentiment; mais cela est erroné : certes, l'esthétique s'occupe du sentiment, mais ce n'en est pas l'unique objet. Du reste, le mot n'est pas pris dans cette acception et l'on entend généralement par ce terme la science qui détermine le caractère de la beauté dans les productions de la nature et de l'art. Tout le monde est d'accord que le nom est mal choisi; mais il a prévalu par l'usage et, somme toute, la question n'est pas là. Pour nous l'esthétique est et ne peut être que la philosophie de l'art.

L'ensemble en est vaste et comprend différentes branches dont les unes sont nécessaires à tous, les autres seulement à quelques-uns d'après la spécialité à laquelle ils se livrent.

Comme l'esthétique est une philosophie spéciale, elle a, de même que toutes les autres sciences de cette espèce, pour fondement la métaphysique qui considère les principes en eux-mêmes, abstraction faite de leur application à tel ou tel objet : les études métaphysi-

ques nous font pénétrer la nature des êtres et des choses, leurs propriétés, leurs relations et leurs lois.

L'art étant une manifestation de l'activité humaine, le second fondement de l'esthétique est l'anthropologie, ou la science de l'homme, et surtout la psychologie, ou la science de l'âme.

La possession de ces deux premières branches est nécessaire pour déterminer la valeur propre de l'art, sa nature, sa portée, son but, son rôle, son influence, ainsi que pour concevoir le beau, le vrai, le bien dans leur essence et établir les règles de l'art, non sur des raisons de sentiment, ni des préjugés, mais sur des principes immuables.

Ensuite vient l'esthétique générale ou l'application des idées du beau, du vrai et du bien à la nature, à la science et à l'art. Cette étude doit se faire au double point de vue de la théorie et de la pratique : la théorie éclaire, élève la pensée, établit les règles; la pratique en montre l'application et la réalisation.

Reste enfin l'esthétique spéciale ou l'application des principes du beau, du vrai et du bien aux différentes branches de l'art, l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la littérature, considérées dans leur ensemble, leurs branches secondaires et tous leurs détails. Cette étude est en même temps théorique et pratique : elle tire les règles particulières des principes généraux et en montre l'application et la réalisation spéciales.

Tous n'ont pas besoin de connaître l'immense programme qu'embrassent ces matières. La métaphysique et l'anthropologie sont du domaine du philosophe. L'artiste et l'amateur n'ont besoin de posséder de ces

branches que les différents objets qui touchent directement aux arts et dont l'ignorance rendrait inintelligible l'esthétique proprement dite. Ainsi il est de toute évidence qu'il faut savoir ce qu'est le sentiment, avant d'en pouvoir déterminer le rôle dans l'art, et concevoir l'idée du beau avant d'être capable d'en faire une application rationnelle. Si ces connaissances font défaut, on parle du sentiment et du beau sans savoir réellement ce que l'on dit.

L'esthétique générale est nécessaire à tous, car elle comprend la détermination de la nature ainsi que des principes de l'art, considéré dans son unité, et la génération de ses règles, d'après les données discutées et établies philosophiquement par la métaphysique et l'anthropologie. Sans la possession de cette partie de la science, l'esthétique spéciale est impossible et ne constitue qu'une série de préceptes empiriques, vrais dans tel cas, incomplets ou faux dans tel autre, parce qu'ils se basent sur des faits particuliers et non sur des principes généraux immuables.

Des différentes branches de l'esthétique spéciale, chacun doit connaître avant tout celle qui s'occupe de son art. Ainsi le peintre peut se contenter de n'étudier que les règles esthétiques particulières à la peinture; cependant il est inutile de démontrer quel avantage considérable, même pour sa spécialité, il retire de la connaissance de celles de l'architecture et de la sculpture. Il en est de même pour tous : on pèche plus par défaut que par excès de savoir.

Quel est le but de l'esthétique? Le premier but de toute science est de développer la connaissance de la vérité qui élève l'esprit et le fortifie; cela est surtout

vrai pour la philosophie, qui s'occupe des questions les plus hautes et les plus grandes.

Le second but est d'établir pour l'art et la critique des règles fixes, prouvées par le raisonnement qui, partant de principes absolus et universels, appuie la science sur une base inébranlable. Quoique l'étude de l'esthétique ne puisse donner à personne le génie, elle développe celui-ci et lui sert de flambeau; elle laisse à chacun la faculté de marcher dans sa voie, mais elle éclaire l'esprit, fournit le moyen de se contrôler soi-même et les autres, avec connaissance de cause et certitude, et empêche de dévier vers les excentricités auxquelles la nouveauté, l'engoûment, le préjugé, la sophistique donnent naissance : elle fait de l'artiste un penseur.

Enfin, elle sert de base et de couronnement à l'étude de l'histoire de l'art. La connaissance de dates, de noms propres et de faits a peu de valeur; ce qu'il importe de connaître, c'est la nature des choses, leurs causes, leurs enchaînements, leurs effets. L'histoire générale sans sa philosophie est une chronologie plus ou moins bien présentée; l'histoire de l'art sans l'esthétique est un catalogue de noms d'hommes et d'œuvres plus ou moins bien groupés, mais sans grande portée pour l'esprit. La philosophie de l'art fournit le moyen de saisir le caractère des époques, des écoles et des artistes; de déterminer les causes de leurs différences; de s'élever aux principes qui les ont guidés; de constater pourquoi et comment les arts se sont modifiés avec les idées, les tendances sociales, politiques et religieuses; de juger de la valeur absolue des diverses écoles, ainsi que des diffé-

rents maîtres, et de leur valeur relative dans le domaine universel de l'art; de concentrer, dans leur vaste ensemble, l'histoire générale et l'histoire des arts, pour en tirer l'histoire de la civilisation dont l'art, avec la science, est la manifestation la plus haute.

Une foule d'idées fausses, de systèmes incomplets et exclusifs, de préjugés désastreux ont envahi la philosophie et l'art; en produisant la confusion dans les idées, ils entravent le progrès. On a cru produire des systèmes admissibles en faisant de l'éclectisme. Certes, dans toute théorie, on peut trouver des idées justes, des observations précieuses, des données intéressantes; mais si celles-ci ne relèvent pas d'un principe général prouvé, elles ne constituent que des objets isolés et non une science; la seule chose qu'elles montrent, c'est qu'un système, pour être complet, doit comprendre tout ce qui est vrai en soi. Du reste, l'éclectisme n'est pas possible sans un principe général, car, sinon, par quoi justifierait-on le choix? La vérité est absolument une, et embrasse tous les objets. Le seul système vrai est celui qui, par lui-même, peut rendre un compte juste de tous les faits quelconques.

Trois systèmes purs sont possibles : le matérialisme, l'idéalisme et le spiritualisme.

Le matérialisme n'admet que le monde physique et nie, sans donner aucune preuve, le monde intellectuel et moral; il en résulte que, dans l'art, il ne voit que la forme et la vérité matérielle de l'imitation.

L'idéalisme, au contraire, n'attache aucune importance au monde matériel et ne s'occupe que des objets du monde intelligible. Dans l'art, il ne cherche que la pensée, sans se préoccuper presque de la forme.

Le spiritualisme admet la matière comme l'esprit, et assigne à chaque ordre de choses sa valeur relative. Ce système est seul complet, parce qu'il embrasse l'universalité des êtres, des choses et des phénomènes. Dans l'art, il ne néglige ni la pensée, ni la forme, et, à chaque cas particulier, détermine le rapport vrai et réel de ces deux éléments. Le spiritualisme n'est pas éclectique; il ne relève que de son propre principe et se développe en lui-même. Si, dans certains cas, il est d'accord avec le matérialisme et, dans d'autres, avec l'idéalisme, c'est que ces systèmes, essentiellement incomplets, exclusifs et par conséquent faux, doivent pourtant, chacun dans l'ordre des choses qu'il embrasse, constater des faits réels qui rentrent, comme tels, dans le spiritualisme.

Nous admettons donc le spiritualisme comme le seul système raisonnable.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART

—

CHAPITRE PREMIER.

EN QUOI L'ART CONSISTE.

SOMMAIRE : *L'art ne consiste pas à reproduire ou à imiter exactement la nature. — Preuve de ce fait tirée de la photographie. — L'art ne consiste pas à reproduire la nature après un choix de formes, ni à embellir la réalité. — D'où résulte cette fausse idée que l'art a l'imitation pour but. — Résultat du matérialisme dans l'art. — Aucun art n'a pour but l'imitation exclusive de la nature. — L'imitation est le fondement du langage de l'art. — Elle n'est jamais qu'un moyen d'expression. — Preuve de ce fait par la poésie, la musique et les arts du dessin. — Preuve par l'impression différente que produisent la nature et l'art. — Rapport de supériorité et d'infériorité entre l'art et la nature. — Du réalisme.*

L'art consiste-t-il à reproduire ou à imiter la nature le plus exactement possible? Non. La reproduction et l'imitation de la nature, dans leur acception la plus large, ne sont que des moyens de l'art dont l'objet le plus immédiat, le but le plus prochain est la réalisation du beau dans l'expression de la pensée par la forme.

L'imitation, même très éloignée de la réalité dans

ses détails, est le plus souvent irréalisable, et ce pour les arts qui se basent le plus sur l'imitation. Aussi ne peut-on sérieusement prétendre que l'art consiste à copier scrupuleusement et avec minutie les différentes parties d'un objet en vue d'en obtenir l'exacte reproduction. Ainsi, par exemple, imiter un homme ou un arbre dans leurs mille détails est impossible, tantôt sous tel rapport, tantôt sous tel autre, d'après la matière dont on dispose. Du reste, cette reproduction ou cette imitation, pût-elle se faire complètement au point de tromper les sens, ne dénoterait que la patience ou l'habileté de l'artisan et la perfection de ses outils; mais, ne possédant ni la vie réelle, ni la vie apparente que l'artiste imprime à ses conceptions, l'œuvre produite serait froide et morte; elle n'aurait pas plus de valeur artistique proprement dite, qu'un moulage sur nature, un automate de cire et autres objets de ce genre.

Imiter directement et mécaniquement la nature, non dans ses détails, mais dans ses masses et leurs effets d'ensemble; reproduire un homme, un paysage, un orage ou n'importe quoi, aussi exactement que possible, sans y ajouter aucune pensée personnelle, aucun sentiment qu'on manifeste au moyen de cet objet quelconque, peut certes prouver une grande habileté, une profonde connaissance du procédé et des lois sur lesquelles il s'appuie; mais ce second mode d'imitation, se rattachant à l'art uniquement par le procédé, n'a guère en soi plus de valeur artistique que le premier. Une copie pareille est une bonne étude pour se familiariser avec les formes de la nature et se les rappeler; pour acquérir une grande facilité dans le rendu exact

et ferme des objets dont on se servira pour exprimer sa pensée; mais la reproduction elle-même n'est pas plus une œuvre d'art qu'une copie d'élève d'après le plâtre ou le modèle vivant.

Si la reproduction exacte de la nature constituait réellement le fond de l'art, la photographie l'emporterait de beaucoup sur d'autres modes d'imitation : le dessin, la gravure, le lavis, et devrait être réputée le premier de tous les arts ; elle saisit jusqu'aux moindres linéaments, jusqu'au dernier détail, tout en conservant les effets d'ensemble, chose que les procédés ordinaires ne permettent pas. Supposons qu'on ait une matière suffisamment sensible pour fixer, outre la valeur relative des tons, toutes les couleurs avec leurs teintes réelles ; on obtiendrait ainsi la reproduction la plus complète, la plus fidèle possible, et la chambre obscure serait nécessairement l'artiste le plus parfait. Il n'en est rien pourtant : la meilleure photographie ne vaut pas, sous le rapport artistique, le croquis le plus rapidement esquissé dans lequel on ne rencontre aucun trait d'imitation exacte. D'où cela résulte-t-il? La photographie donne l'objet tel qu'il est, sans rien y ajouter, sans en retrancher rien. Elle est donc matériellement vraie, mais, au delà de ce qui est dans l'objet même, elle n'exprime ni idée, ni sentiment. Le modèle possède-t-il quelque perfection, quelque beauté qui nous plaise? sa reproduction exacte pourra nous causer le même plaisir, le même sentiment; mais l'épreuve photographique n'a, en elle-même, ni signification, ni portée artistiques.

Au contraire, un dessin, un croquis, une ébauche, fussent-ils à mille lieues de l'imitation exacte, ont une

valeur artistique incontestable, dès qu'ils expriment une pensée, un sentiment personnels. Aussi une telle œuvre nous intéresse par elle-même, indépendamment de l'objet qu'elle représente et de la façon dont celui-ci est rendu, parce qu'elle nous initie aux aspirations, aux émotions les plus intimes de l'artiste et nous élève avec lui à la contemplation de l'idéal. Ainsi donc, la photographie, simple intermédiaire entre le spectateur et un objet, n'a aucune signification artistique malgré son imitation exacte ; le dessin, intermédiaire entre le spectateur et la pensée de l'artiste, a une haute portée artistique, quelle que soit l'inexactitude de l'imitation.

L'art ne consiste pas non plus dans l'imitation exclusive de la nature après un choix de formes à réunir dans un seul objet. Sans un idéal déterminé, nettement préconçu, auquel on rapporte ces formes, une imitation de la nature par choix de détails ne pourrait aboutir qu'à un monstrueux amalgame, parce qu'on chercherait à réaliser un objet dont on n'a formé ni idée, ni plan, ni rien qui puisse indiquer ce qu'il doit être. Si l'artiste n'avait que des idées vagues et générales qu'il tente de déterminer par un choix de formes, n'ayant pas dans l'esprit une unité nette, il lui serait impossible d'en mettre dans son œuvre. Celle-ci deviendrait au plus une froide exhibition de formes incohérentes qui, dans leur ensemble, ne seraient plus ni imitation de la nature, ni expression de la pensée. Certes, l'homme, voyant dans son intelligence une infinité de types parfaits d'êtres et de choses, peut, s'il veut réaliser ces idéaux, choisir dans la nature les formes correspondant le mieux à sa conception parti-

culière; mais ces formes et leur choix restent absolument subordonnés à la pensée qui seule les motive.

Cependant l'artiste n'en est pas réduit à ne prendre que les types qu'il voit dans la réalité; il peut en créer qui sont même contre nature, l'hermaphrodite et les satyres, par exemple, et qui constituent pourtant de véritables unités vivant de la vie de l'esprit. Il n'est pas astreint à s'en tenir aux seules beautés de la nature; il est capable d'en produire lui-même qui n'ont aucun correspondant dans la réalité, comme le font l'architecte, le poëte et le musicien. En outre, tout en employant des formes choisies dans la nature, il exprime au moyen d'elles ce qui n'est pas dans la réalité, des conceptions purement idéales, comme on en trouve non seulement dans la poésie, mais dans tous les arts. Enfin, une foule d'idées, que l'art traduit parfaitement, n'existent pas comme faits réels et, par conséquent, ne sont susceptibles, d'aucune façon, de se baser, dans leur réalisation artistique, sur une reproduction ou une imitation directe et matérielle de la nature.

L'artiste ne recourt donc pas à l'imitation pour déterminer ses idées, car alors il manquerait de règle pour se guider dans le choix des formes qui leur conviennent. Au contraire, la grande difficulté est de trouver dans la réalité ou de créer soi-même des formes qui rendent l'idéal de la pensée : les statues grecques, les Vierges de Raphaël ne sont pas des types simplement copiés ou résultant de l'agencement de membres empruntés à différents modèles; chacune d'elles est l'expression d'un idéal. Si donc les artistes imitent la nature, c'est uniquement parce que celle-ci,

répondant à leur conception, leur permet de donner une forme à leur pensée.

L'art n'a pas pour but d'enjoliver la nature, de corriger les défauts individuels en vue d'obtenir une forme générale plus agréable ou plus belle, ni de réunir un ensemble de formes brillantes qui séduisent les sens. A ce compte l'art serait bien facile et bien futile. Au lieu de faire un portrait dans lequel on montre l'homme, on redressera ses traits et l'on aura toujours produit un portrait, pourvu qu'on conserve une certaine ressemblance avec le modèle; au lieu d'exprimer la grandeur d'un fait historique et les sentiments profonds qu'il inspire, les idées qu'il éveille, on le représentera pour avoir l'occasion de peindre un beau manteau, une belle tête, un beau torse et d'exhiber des accessoires à effet dans lesquels le sujet se perd; on écrira un poëme, non pour l'expression d'une conception poétique, mais pour le vers, la phrase creuse et ronflante; on composera un opéra, non pour la représentation d'une action idéale, mais pour la roulade, les combinaisons d'harmonie et d'orchestration.

Toute vaine parade n'est que du charlatanisme qui cache la pauvreté d'idées et de sentiments sous de brillants atours; qui, loin de relever l'art, le rabaisse jusqu'au métier, en lui ôtant sa poésie, sa signification, sa portée. Les aspirations de notre âme nous portent toujours vers le meilleur, le plus beau, l'idéal. Ni la nature, ni sa reproduction, ni toutes les richesses dont on revêt un rien ne nous satisfont, parce que nous ne sommes pas seulement matière, mais aussi esprit. L'art doit donc parler à l'âme, l'élever vers cet idéal qu'elle poursuit, vers la perfection qu'elle rêve.

Cette fausse idée, que l'art a pour but la reproduction des formes de la nature, résulte de plusieurs causes. Les apparences montrent que, dans les arts et surtout dans les arts figuratifs, il y a imitation. L'artiste sent bien ou sait qu'elle ne suffit point, et, quoiqu'il prétende imiter la nature et cherche, en effet, à la rendre exactement, il ne la suit réellement que de loin, pour autant qu'elle soit conforme à son idée, à son sentiment, et lui serve à exprimer son idéal. Le vulgaire ne voit que le fait extérieur et ne pénètre pas plus avant; de la ressemblance il conclut à l'imitation directe et ne s'élève pas à la pensée qui la motive et la domine. En outre, le procédé, avec les sciences qui s'y rattachent, est si difficile que l'artiste, toujours en lutte avec la matière pour la soumettre à sa volonté, finit souvent par croire que l'art consiste dans la difficulté vaincue, dans un rendu ferme et vrai. S'il n'a pas un sentiment vif et une forte intelligence, il en vient, d'erreur en erreur, à peindre à la loupe au nom de la vérité.

De faux systèmes de philosophie, un matérialisme plus ou moins avoué ou déguisé, contribuent beaucoup à répandre et à maintenir ce principe erroné. Ne voyant qu'un côté des choses en général et de l'art en particulier, ils prennent un moyen pour le but, le métier pour l'art. Le matérialisme est aussi désastreux pour les arts que pour la morale et les sciences. Considérant nos aspirations les plus élevées comme des songes creux qui nous égarent, il veut nous enchaîner aux sens; ne recherchant dans la nature ni sa haute signification comme expression de la pensée divine, ni sa sublime poésie, il ne voit que des formes dans

ce qu'elles ont de purement matériel. Il nie ainsi la pensée, le sentiment, l'idéal; tue l'inspiration, l'enthousiasme et l'artiste. Celui-ci n'a plus rien à exprimer; il ne doit pas épancher son âme, en faire partager les émotions; les facultés créatrices dont il est doué ne sont que des chimères : tout ce qui lui reste, c'est une certaine disposition plus ou moins bonne pour recevoir les impressions sensibles des choses et les reproduire avec habileté.

Après avoir anéanti l'homme dans ce qu'il a de plus noble et de plus grand, ce système ne peut plus ni comprendre ni expliquer l'objet réel de l'art; il le réduit à une occupation frivole, presque indigne d'un être raisonnable. Vérité matérielle et formes, c'est tout ce que l'art doit rechercher; son but suprême est de tromper les sens par l'apparence, ou du moins de les séduire par l'illusion et l'éclat. Que reste-t-il encore de l'art? La facture et rien que la facture. De tels principes ne peuvent que fausser le goût et amener les résultats les plus désastreux. Heureusement que le sentiment naturel de l'artiste, son goût cultivé le soustraient souvent à l'influence exclusive de ces principes dissolvants et l'empêchent de mettre en pratique ces préceptes, alors même qu'il les fait sonner bien haut; par une heureuse inconséquence, ses œuvres sont en contradiction avec ses paroles : l'art ne peut qu'y gagner.

En effet, quel est l'art dont l'imitation est le but? Ce ne sont certes ni la musique, ni la poésie, ni l'architecture. Si parfois celles-ci puisent dans la nature, c'est avec la plus grande liberté. La peinture, la sculpture et autres arts du dessin recourent plus à l'imitation; mais encore celle-ci ne constitue pas leur but,

puisque, tout en imitant, ils ne prennent, en réalité, des formes de la nature que celles dont ils ont absolument besoin pour s'exprimer. Ces arts, autant que les autres, s'écartent sans cesse de l'imitation exacte et réelle des objets pour atteindre à l'expression de l'idéal.

Dans la plupart des branches de l'art, cette imitation directe ne se fait point et ne peut se faire. Cela est surtout vrai pour les expressions les plus élevées. Que deviendraient la poésie lyrique, l'épopée, la tragédie, si elles étaient réduites à se renfermer dans le cadre de la pure réalité pour la reproduire le plus exactement possible? Où trouverait-on des hommes qui ont les caractères de grandeur que leur donne la poésie? Le drame lyrique, la symphonie existeraient-ils? l'oratorio serait-il possible avec la seule imitation? En supposant qu'on puisse directement reproduire le chant des oiseaux, le bruissement des ondes, le fracas de la tempête, comment exprimerait-on la fougue des passions, la joie, la douleur, les sentiments les plus intimes de l'âme? L'architecture est-elle astreinte à ne prendre ses formes que dans la nature et les matériaux qu'elle lui fournit? Les temples grecs, nos cathédrales gothiques sont-ils des reproductions ornementées d'une hutte de castor, d'une caverne, d'une cabane de sauvage? La sculpture, la peinture, le dessin, arts d'imitation par excellence, ne peuvent-ils nous donner que des copies d'objets réels? S'il s'agit de traduire en sons, en paroles, en couleurs ou en pierres, des choses supérieures à la nature, des idées, des sentiments tirés de la contemplation et de la jouissance de soi-même, ou de ce que l'esprit seul voit et l'âme seule

éprouve, est-ce que la nature matérielle, dans l'imitation exclusive de ses formes, en fournit les moyens? Evidemment non; il y a là, avant tout, la pensée humaine : or, la nature ne contient pas cette pensée; elle n'a même aucun rapport avec celle-ci que pour autant qu'elle en soit l'objet ou une cause d'éveil.

Cependant l'idéal ne peut être frappé de stérilité faute de moyens d'expression. Nous n'avons qu'un mode de communiquer nos pensées et nos émotions, c'est de leur donner une forme sensible qui les rende saisissables pour les autres. Où l'artiste prend-il les formes qui expriment ses idées et ses sentiments? Il les cherche en lui-même ou dans la nature, les crée ou les produit par imitation. Selon la matière dont il dispose, il recourt tantôt à l'un, tantôt à l'autre mode, tantôt les emploie tous les deux : ainsi la musique et l'architecture créent plutôt les formes dont elles se servent; la peinture, la sculpture, le dessin les imitent; la poésie les crée ou les imite d'après l'expression qu'elle veut atteindre.

On peut même dire que généralement, dans la création de la forme, l'art s'appuie toujours, en quelque manière, sur une imitation plus ou moins éloignée de la nature, en procédant par analogie pour atteindre à une expression compréhensible de l'idéal. En effet, la forme abstraite géométrique, ne signifiant qu'elle-même, est, comme symbole de la pensée, d'un usage excessivement restreint dans l'art et ne peut guère servir que de base fondamentale ou de terme de comparaison aux formes infiniment combinées des êtres et des choses dont se servent les arts du dessin. La nature, au contraire, par son charme, sa beauté et sa

splendeur, par ses imperfections et ses misères même, inspire des idées poétiques grandes ou tendres, mélancoliques, joyeuses ou sévères, dont l'expression la plus saisissante et la plus complète s'obtient le mieux par l'imitation des objets qui les provoquent. En outre, dans la réalité, les sentiments ont leur expression spontanée; la plupart des idées susceptibles d'une expression artistique y offrent une réalisation plus ou moins complète qui aide et guide l'artiste dans le rendu de sa pensée; même les idées les plus abstraites y trouvent des types plus ou moins correspondants ou des éléments typiques qui permettent de les réaliser par une combinaison idéale de formes empruntées à la nature.

L'art peut donc recourir à celle-ci non seulement pour chercher dans l'imitation des formes matérielles un mode d'expression, mais encore pour s'élever par elle à l'idéal et pour découvrir, dans la réalité même, des objets ou des faits qui concordent avec la pensée et soient capables de la manifester. Comme elle fournit ainsi les moyens de créer une infinité d'êtres, d'objets et d'actions susceptibles de devenir le symbole de la pensée, la nature, soit qu'elle serve uniquement de modèle aux créations artistiques, soit que l'art s'inspire directement d'elle et l'imite en lui imprimant le cachet de l'idéal qu'elle a éveillé, la nature est la source intarissable où l'art doit puiser sans cesse pour rester dans le vrai et ne pas tomber dans un rendu conventionnel sans caractère. Aussi, dans la plupart des œuvres d'art, il y a imitation, parce que c'est le moyen le plus simple et le plus clair de s'exprimer et de s'entendre.

L'imitation de la nature est donc le fondement du langage, de l'expression de l'art et surtout des arts figuratifs, parmi lesquels, en première ligne, le dessin, la peinture, la sculpture, en ce sens que, aucune composition, aucune représentation artistique n'étant possibles sans des formes déterminées, l'artiste cherche, dans la réalité, le rapport entre la forme des êtres et leurs essences, leur but, leurs sentiments, leurs actions ; éprouve et étudie l'influence de ces formes sur l'intelligence et la sensibilité ; se base ensuite sur ces harmonies soit pour former par analogie les êtres et les choses qu'il crée dans sa pensée, soit pour exprimer directement, par la nature même, les modifications que la vue d'un objet réel ou imaginaire, matériel ou moral, a produites en son âme.

Mais, dans aucun art, l'imitation n'est employée pour elle-même : elle n'est et ne peut jamais être qu'un moyen d'expression. Aussi ne consiste-t-elle pas dans une reproduction embellie ou non de la réalité, prise individuellement ou collectivement ; c'est une imitation faite d'en haut, qui domine les formes purement matérielles, s'élève aux harmonies de la nature et crée un monde idéal où elle puise les formes nécessaires pour exprimer la pensée. En imitant la réalité, même le plus directement possible, l'art cherche, non à la remplacer, ni à l'enjoliver, mais à la rendre plus expressive. La nature par elle-même impressionne, parce que, étant aussi une réalisation de l'idéal, elle éveille l'âme à la contemplation de celui-ci et fait naître une infinité de pensées et d'émotions. En nous élevant à l'idéal, elle revêt, dans la pensée, une vie nouvelle, une forme plus harmonieuse, une expression plus pro-

fonde, une unité plus puissante. Ce que voit, ce que veut alors l'artiste, ce n'est plus l'objet qui l'a impressionné, c'est son idéal incomparablement supérieur à toute réalité. En s'efforçant de réaliser sa création, il imite, mais il est évident qu'il ne peut chercher, dans cette imitation, que la simple expression de sa pensée. S'il n'avait en vue que la reproduction d'un objet réel, pourquoi ces tâtonnements, cette lutte pénible parfois, avant d'arrêter une forme définitive? Ce n'est pas pour atteindre à une exactitude plus grande dans le rendu matériel de la forme que l'artiste fait, défait, refait son œuvre; c'est parce qu'elle ne répond pas à l'idéal qu'il crée dans son esprit.

Au point de vue de l'art, la puissance expressive de la nature, dans son imitation, résulte donc exclusivement du sens que l'artiste y attache d'après l'impression qu'elle a produite sur son âme. Aussi ne s'astreint-il pas à une reproduction vulgaire, minutieuse, mesquine, à une copie servile et banale; après avoir constaté dans les êtres et les objets le rapport de leurs formes avec leur but, leur caractère essentiel et individuel, il imprime à la nature qui lui sert de modèle le cachet dont l'a empreinte sa pensée, soit pour nous rendre plus sensibles à la beauté poétique qu'il a saisie dans la réalité, soit pour élever notre intelligence et notre cœur aux grandes idées, aux nobles sentiments auxquels elle prête ses charmes pour les mettre plus à notre portée et nous subjuguer par leurs attraits.

En poésie, cela n'offre pas l'ombre d'un doute, et l'imitation de la nature y remplit un rôle si peu considérable qu'à tout instant, au lieu de peindre ce qui est l'objet de son tableau, le poëte recourt à des méta-

phores, à des images qui, prises à la lettre, c'est-à-dire comme imitation exacte, constitueraient des monstruosités affreuses ou ridicules. Ce n'est donc pas la réalité qu'il veut reproduire; son seul but est d'exprimer complètement sa pensée, et, pour parvenir à sa fin, il se sert de tout objet, de toute forme qui lui semble le plus répondre et convenir à cette expression.

En musique il en est de même. Prenons par exemple pour thème un orage, sujet susceptible d'être traité par imitation directe ou par transformation. Supposons que le compositeur puisse donner matériellement tout le bruit de l'orage, y aura-t-il de l'art dans ce fatras? Si l'imitation est plus exacte, l'effet sera-t-il plus juste, le sentiment plus profond, l'impression plus grande? Il s'en faut de beaucoup; plus les moyens sont éloignés de cette reproduction directe, grossière et banale, plus l'art est grand; parce qu'en musique, comme en poésie, il s'agit infiniment moins de produire sur les sens l'effet matériel d'un orage, d'une bataille ou d'un autre objet quelconque, que d'exprimer leur effet suprasensible sur l'âme.

Bien que, dans les arts du dessin, l'imitation de la nature joue un rôle plus marqué, elle dépend entièrement de la pensée, tout autant que dans la poésie et la musique. Prenons, comme premier exemple, le paysage qui se base immédiatement sur l'imitation. Suffit-il de reproduire exactement, par détails ou par masses, le site qu'on a sous les yeux? Non. On imite la nature, non dans ce qu'elle offre de palpable et de matériel, mais dans ce qui en elle frappe, émeut, séduit. Il s'agit donc pour l'artiste d'en sentir le charme, la mélancolie, la grandeur; d'être touché en contemplant l'impo-

sant spectacle de son calme majestueux, de ses terribles commotions; de saisir vivement ce qui impressionne, afin de pouvoir le mettre en évidence et le faire valoir pour exprimer et imprimer ainsi plus fortement le sentiment contenu dans l'objet et l'impression que celui-ci a produite.

De là résulte ce fait d'expérience journalière : alors même qu'il imite directement, l'artiste ne cherchant qu'à exprimer sa pensée, son idéal, néglige tout ce qui, dans la nature, ne concourt pas directement à cette expression, et écarte l'infinité de détails qui, loin de rendre sa pensée plus claire ou plus complète, viendraient l'amoindrir en la noyant dans des accessoires superflus. Ainsi s'explique encore comment un paysagiste, reproduisant deux fois le même site, le rend de deux façons différentes, parce que, chaque fois, il reçoit une impression autre et se trouve frappé d'une qualité, d'une expression nouvelle de l'objet; et comment cent peintres, reproduisant simultanément le même site, le font de cent manières diverses, parce que chacun d'eux, selon son caractère et la situation actuelle de son âme, est frappé d'une qualité, d'une expression particulière, et éprouve une émotion en rapport avec ses dispositions morales.

Prenons, comme second exemple, la peinture d'animaux. L'artiste reproduit-il cette vache déterminée de la même façon que le ferait la photographie? Certes non. Quand même il copierait ce qui est matériel dans son modèle, il devrait en outre lui donner une allure, une physionomie, une expression, sinon il peindrait une étude et non un tableau. Et en supposant que l'animal ait actuellement l'allure, la physionomie, l'ex-

pression qu'il lui veut, il y ajoute encore quelque chose qui vienne de sa pensée : il fait, comme le paysagiste, ressortir le caractère qui, dans cette vache ou même dans une autre, l'a frappé le plus, et l'impression poétique qu'il en a reçue. Cependant il recourt au modèle qui se trouve sous ses yeux, pour avoir un point de comparaison dans la nature ; pour ne pas s'exposer, d'un côté, à se tromper quant aux formes, aux proportions ou à d'autres détails, et, d'un autre côté, à tomber dans le rendu conventionnel; mais non pour en faire l'unique et l'exclusif objet d'une reproduction servile. Et ainsi un animal couché dans l'herbe, sujet qui dans la réalité est bien vulgaire, devient pour le peintre artiste l'occasion d'un chef-d'œuvre, non parce qu'il a réussi à reproduire heureusement la bête, mais parce qu'il s'en sert, comme peut-être il se serait servi de tout autre objet, pour exprimer un sentiment ou une idée poétique.

Ce qui vient de se dire du paysage et de la peinture d'animaux peut s'appliquer également à la peinture de fleurs , de fruits, et en général, à toutes les branches qui se basent directement sur l'imitation. S'il en est ainsi, il est évident qu'il doit en être de même, à plus forte raison, pour les genres dans lesquels l'imitation intervient exclusivement pour conserver le vrai dans la forme extérieure.

Ce qui prouve encore que l'art n'a pas pour but l'imitation pure et simple de la nature, c'est qu'il produit en nous une impression toute différente de celle que donne la réalité même. En idéalisant les choses les plus vulgaires, l'art peut nous émouvoir, nous séduire, nous captiver, nous attacher plus que ces choses et

même d'autres ou plus grandes ou plus graves dans toute leur réalité. Prenons comme exemple ces petits savoyards qu'on voit si souvent dans les grandes villes. La multitude passe indifférente devant ces malheureux qui s'égosillent et font des cabrioles pour attraper quelques sous; leurs sales haillons, leurs cheveux en désordre inspirent à la plupart du dégoût. Voilà l'effet de la nature. Si un artiste de cœur prend pour sujet de son œuvre un pareil enfant, ayant la douleur, la misère peintes sur le visage; souriant à travers ses larmes avec une indicible expression, pour obtenir une aumône ; on s'arrête, on admire, on sent, et peut-être une larme d'émotion viendra mouiller la paupière de celui qui, tout à l'heure, a chassé loin de lui le pauvre garçon, modèle du tableau. Voilà l'effet de l'art.



En outre, l'art rend supportables, attrayantes même, des choses qui, dans la réalité, inspireraient le dégoût et l'aversion. Dans le drame, l'épopée, le roman, les tableaux, les sculptures, nous assistons à des luttes sanglantes; nous avons sous les yeux des objets, des êtres hideux, repoussants; nous voyons le mal physique et moral; et cependant ces objets nous intéressent et nous attirent. Ce n'est pas parce que nous savons que ces malheureux ne sont que des fictions et ces monstres des êtres sans existence; mais parce que les œuvres d'art, par leur conception et le développement de la pensée qui les motive, éveillent les facultés de notre âme et nous émeuvent. Nous jouissons de l'épanouissement de notre être; nos sentiments sont d'autant plus vivaces que, la crainte d'un danger ou d'un mal réel ne nous préoccupant point, nous restons dans la possession pleine et entière de nous-même. Que, par un procédé

quelconque, on fasse en sorte que l'œuvre trompe les sens et paraisse la réalité, celui qui connaît le procédé hausse les épaules et rit; celui qui l'ignore se révolte et proteste.

Enfin, tandis que l'art se trouve le plus souvent dans l'impossibilité de reproduire la nature, il peut toujours exprimer la pensée, avec une telle force que même un simple croquis, une esquisse, une ébauche la font resplendir dans tout son éclat, sans la présence d'aucun élément autre que les formes les plus essentielles à l'expression.

Sous quelque point de vue qu'on l'envisage, l'art ne peut donc avoir pour but de réaliser dans ses productions, poésie, monument, sculpture, tableau, symphonie, la pure reproduction ou l'imitation servile de la nature, mais ce qui est dans la pensée et dans le cœur, alors même que l'artiste reproduit l'objet qu'il a sous les yeux.

L'art est-il donc supérieur à la nature? Ainsi présentée, cette question n'a pas de sens : l'art est créateur, la nature est créature; ces deux objets sont essentiellement différents : l'un est cause de certains effets, l'autre est l'effet d'une cause supérieure.

Les œuvres de l'art sont-elles supérieures à ce qui leur correspond dans la nature? Oui et non. Elles y sont inférieures, parce que l'artiste ne donne pas à ses créations une substantialité réelle, mais seulement une vie apparente; que ses productions ne sont que l'expression de la pensée humaine, tandis que le monde est l'expression de la pensée divine, et que l'art doit, le plus souvent, emprunter ses formes à la nature, comme à son modèle. Elles sont toujours inférieures à la réa-

lité quand l'artiste, au lieu de chercher dans l'imitation des objets naturels un moyen d'expression de la pensée, s'impose comme but de reproduire simplement ces formes. Elles sont, en tant qu'expression de l'idéal, égales et souvent supérieures à la nature, parce que celle-ci n'exprime l'idéal que dans son intégrité originelle et dans un certain ensemble qui peuvent nous échapper, tandis que l'art, inspiré directement de l'idéal, réunit les beautés éparses dans le monde, les concentre et leur donne une portée, une signification plus haute. Elles sont supérieures à la nature, parce que l'art, au moyen de l'objet parfois le plus insignifiant, réalise un idéal de la pensée et fait de sa création un être doué d'une vie et d'une beauté qui lui sont propres ; et parce que, tout en se servant de formes empruntées à la réalité matérielle, il exprime directement ce qui est au-dessus et en dehors d'elle, les idées les plus hautes, les sentiments les plus élevés, le monde de l'intelligence et de la pensée.

Ce premier principe admis que l'art a pour but immédiat, non l'imitation directe de la nature, mais l'expression de la pensée par la forme, avec l'imitation pour moyen, il devient assez facile de déterminer le rôle que celle-ci peut remplir. Le réalisme est possible quant au fond et quant à la forme : lorsqu'on prend dans la réalité un fait qui rende la pensée qu'on veut exprimer, et lorsque, dans le rendu des formes par lesquelles on s'exprime, on recherche l'imitation la plus exacte possible des êtres et des choses.

L'art peut et doit même employer, comme moyens d'expression, toutes les ressources que lui fournissent la nature et les sciences. Si le matérialisme consé-

quent entraîne la ruine de l'art en le réduisant au faire, au métier, un réalisme intelligent et délicat, au service de la pensée, est un des moyens les plus puissants pour produire tous les effets voulus d'impression et d'expression. Ce n'est donc pas le principe réaliste qui est faux ou mauvais, c'est son exclusivisme étroit et l'abus qu'on en fait. S'il reste dans sa sphère d'action, il augmente souvent le charme et la force d'expression de l'art, excite l'intérêt et agrandit l'impression; mais s'il prétend être l'unique raison et le but exclusif des créations artistiques, il devient du matérialisme qui anéantit l'art dans son essence.

Le réalisme dans les idées est donc admissible, s'il concourt à exprimer une pensée personnelle, et l'artiste est libre de puiser à la réalité, si son objet le comporte, pourvu qu'il n'exclue pas, au nom d'un réalisme faux, étroit et grossier, l'intelligence et le sentiment de leur action nécessaire, qu'il ne refuse pas aux facultés les plus hautes l'intervention, l'influence qu'elles doivent exercer; pourvu que, sous prétexte de vérité, il ne fasse pas des arts un dépôt d'archives, un salon archéologique, un cabinet de savant; qu'il n'aille pas puiser dans la nature ou dans l'histoire tout justement ce qui est dépourvu de noblesse et d'élévation, pour tomber dans le vulgaire, et le repoussant.

Le réalisme dans la forme et le rendu est excellent, pourvu qu'il se borne à conserver la vérité de l'expression par le faire; que, sous prétexte d'imiter la réalité, on ne tue pas la pensée et le sentiment; qu'on tienne compte des principes absolus, supérieurs à l'art et à

toutes ses manières de procéder; qu'on ne choisisse pas précisément les formes les plus grossières, les traits les plus laids, les types les plus ignobles.

Savoir imiter la nature au point de donner à son œuvre une apparence, une activité, une vie telles qu'on la dirait la réalité même, n'est pas un défaut; la grande faute est de ne voir dans l'art que ce seul côté, de nier les autres et de travailler en conséquence.

CHAPITRE II.

SOURCE ET OBJET DE L'ART.

SOMMAIRE : *L'idéal. — Ses caractères. — L'idéal est l'objet de l'intelligence et du sentiment. — Il est la mesure de nos jugements portés sur la nature et nos propres conceptions. — L'âme veut fixer les beautés qu'elle conçoit. — Premier but de l'art. — Étendue du domaine de l'art. — L'idéal revêt dans chaque homme un caractère particulier, et, transformant tout à son image, il est la source de l'interprétation de la nature. — Où l'intelligence trouve la forme dont elle doit revêtir ses conceptions idéales. — Idéal de la pensée et idéal de la forme, leur rapport et leur valeur relative. — Forme idéale sans idéal de la pensée. — Le matérialisme nie l'idéal; ce qui en résulte. — Rôle de l'artiste dans l'élaboration de son œuvre.*

Pour découvrir le véritable but de l'art, on n'a qu'à chercher en soi-même quelle en est la source. L'homme est composé de deux individualités essentiellement différentes qui, dans leur union intime, constituent sa personnalité actuelle. Chacune de ces individualités a son domaine propre : le corps, par les organes des sens, est en rapport avec la matière et ses phénomènes; l'âme, par ses facultés, est en relation avec elle-même, avec le monde des idées et, par l'intermédiaire du corps, avec le monde matériel.

L'âme, douée d'intelligence et de raison, peut connaître les objets réels qui existent dans la nature;

s'élever à leur type parfait; individualiser celui-ci d'une infinité de façons différentes, en le déterminant par des propriétés particulières; et créer, de cette manière, une infinité d'êtres et d'objets qui, dans la réalité, ont ou n'ont pas de correspondants. En outre, l'esprit conçoit pour toutes ces individualités une vie, une action, un développement idéal en rapport avec le caractère de chacune d'elles et le milieu idéal dans lequel il la fait agir. Ainsi, étant donné l'homme, nous pouvons concevoir le type général et parfait de l'être humain; individualiser ce type à l'infini d'après la prédominance des caractères spéciaux que nous lui donnons, et créer, de cette façon, des individualités de toutes sortes et même des types abstraits; combiner à des degrés infinis le type humain avec d'autres et revêtir ces créations d'une individualité propre; concevoir des actions, soit dans le monde réel, soit dans le monde idéal, en rapport avec la nature de ces êtres de la pensée.

Bien que ces idéaux n'aient pas de subsistance en dehors de l'intelligence qui les conçoit, ce ne sont pas des créations purement arbitraires de l'imagination ou de la fantaisie; ils ont pour l'esprit une certaine réalité, parce qu'ils donnent, dans la pensée, l'existence et le développement des êtres et de leurs caractères ou qualités. Ils sont supérieurs à la réalité, parce que notre aspiration vers le meilleur, le parfait, nous en fait écarter les imperfections que nous voyons dans la nature où aucun être, soit par sa propre opération, soit par des causes externes, ne réalise, ni dans sa constitution, ni dans son action, la perfection dont il est susceptible et que conçoit l'intelligence.

Comme l'idéal ne réside pas dans les objets qui en éveillent en nous la conception, mais dans notre esprit même, à mesure que l'intelligence se cultive, que le sentiment s'épure, que l'âme s'habitue à vivre dans le monde de la pensée, il se dégage, se perçoit mieux, s'élève sans cesse pour se rapprocher de son dernier terme, la suprême perfection.

Les idéaux, en tant qu'intelligibles, dont nous pouvons acquérir une connaissance réfléchie ou philosophique, sont spécialement du domaine de l'intelligence. Mais nos facultés n'opèrent jamais les unes indépendamment des autres. Notre esprit ne peut s'occuper d'un objet sensible, du développement d'une pensée, de la formation d'un idéal, sans que l'être ou la chose opère sur le sentiment, nous attire ou nous repousse; les jugements mêmes que nous portons produisent une impression agréable ou désagréable.

Quoique le sentiment puisse errer, et que l'inclination ou la répulsion que nous éprouvons pour une chose ne soit pas toujours proportionnée à la valeur réelle de celle-ci, l'âme est pourtant toujours impressionnée d'après la nature même de son objet. Plus cet objet est parfait, plus la jouissance qu'il donne est vive et agréable, plus l'amour que nous sentons pour lui est profond. Si, au contraire, il s'écarte de la perfection, le sentiment est tout aussi vif dans le sens opposé. De même que, dans la pensée, il y a entre les idées un lien direct et nécessaire, quoique celui-ci puisse nous échapper, de même il y a une relation constante entre les idées et les sentiments, en sorte que chaque idée, qu'elle nous vienne de nous ou du dehors, correspond à un sentiment, quelque vague qu'il soit en certaines circonstances.

L'idéal exerce sur nous un attrait irrésistible. Les passions, les préoccupations de la vie matérielle peuvent bien détourner notre âme de ses aspirations vers l'infini; mais lorsqu'elle est seule avec elle-même, en face de la nature ou de sa propre pensée, elle se plonge dans une douce rêverie qui l'élève au-dessus de la réalité et lui fait éprouver des jouissances mille fois plus délicieuses que tous les plaisirs de la terre. Née pour une destinée supérieure aux misères, aux intérêts souvent mesquins de la vie, l'âme ne trouve du calme, du bonheur réel et complet que dans sa communication avec l'idéal. Les beautés répandues dans la nature ne la satisfont pas, car, en comparaison des beautés, des perfections qu'elle saisit en elle-même, tout n'est qu'imperfection : le soleil porte ses taches, le caractère le plus noble a ses faiblesses et ses défaillances. L'idéal seul est parfait, lui seul peut contenter notre désir de perfection.

Cependant la nature nous plaît, nous attire, nous enchante, parce que la vue des objets réels éveille les idées qui leur correspondent, et que la contemplation des beautés périssables nous procure la possession et la jouissance de celles qui ne passent point. A travers les formes de la nature et les fantômes de l'imagination, nous cherchons à saisir un rayon de l'idéal que l'âme n'est pas assez puissante pour contempler toujours en elle-même; nous aspirons vers la perfection que nous voyons partout amoindrie ou détruite, et dont l'intégrité n'existe que dans l'intelligence. Concevant pour les êtres des caractères de beauté, de justice, de bonté, de vérité, de grandeur, supérieurs à ce que nous trouvons dans la réalité, nous voulons rétablir

cette harmonie sublime, donner à chaque être les perfections que nous voyons appartenir à son idéal; réaliser, dans le monde moral et matériel, les qualités les plus parfaites, les rapports les plus élevés, et atteindre à cette perfection, à cette beauté que l'esprit contemple en lui-même et ne retrouve ni dans la nature, ni dans les actions des hommes.

L'idéal, que nous saisissons et déterminons plus ou moins d'après la force et la hauteur de notre intelligence, est le terme suprême de comparaison auquel nous rapportons les objets réels et nos propres conceptions. Quand même l'idéal particulier que nous concevons, n'aurait pu se former sans l'étude approfondie de la nature, nous jugeons d'après lui la nature elle-même, nous en redressons les défauts pour rétablir en elle l'harmonie que nous découvrons dans la pensée. Concevant ce qui est le plus parfait dans chaque genre, nous voyons, dans l'infinité des combinaisons possibles entre les qualités et dans l'infinité des faits possibles, des actions et des rapports plus parfaits que dans la réalité. En spécialisant ainsi l'idéal, nous transformons l'homme et le monde; nous choisissons dans la nature ou nous créons les formes les plus belles, les plus harmonieuses, les plus caractéristiques, pour en revêtir notre conception, et, inspirés par le sentiment d'amour qu'excite la perfection même et la beauté de cet objet, nous concentrons encore ces formes pour les rendre plus expressives. Tous les matériaux que fournissent la nature, l'intelligence et l'imagination, sont au service de la pensée; et, alors même que l'idéal a été tiré de la réalité et que nous tendons à imiter celle-ci, nous concevons

réellement un objet qui n'est pas dans le monde et n'imite rien autre que notre idéal. Ainsi, nous pouvons réaliser des êtres, des objets et des actions, inférieurs à la nature sous le rapport de la réalité, de la vie ou de l'individualité substantielle, mais supérieurs à elle sous le rapport de la beauté et de la perfection intellectuelle et morale que la pensée leur imprime.

Cependant l'âme attirée sans cesse vers la terre par le corps qui la distrait, éblouie par les splendeurs qui l'inondent, ne peut longtemps se maintenir dans le monde de l'idéal. Pourtant, subjuguée par leur attrait, elle aspire, avec ardeur et enthousiasme, vers ces beautés supérieures; elle désire posséder ces objets de son amour et réitérer les jouissances qu'ils lui procurent. Notre désir de possession et de jouissance nous pousse donc à donner une existence permanente aux idéaux que nous avons conçus; à fixer la beauté dont nous avons revêtu ces êtres de la pensée et à poursuivre, dans la réalisation de nos créations, la plus haute perfection possible.



Active de sa nature, douée des facultés nécessaires pour produire, l'âme trouve le plus grand bonheur à exercer son activité, en augmentant son propre être par l'agrandissement de sa sphère d'intelligence et d'amour; à manifester son opération, en donnant l'existence à ses conceptions qui l'enthousiasment, et en imprimant, dans ces objets, le sentiment qu'elle veut épancher et répandre autour d'elle. Ce désir de jouissance, malgré son but intéressé, n'est pas égoïste : les sentiments élevés que font naître le beau, le vrai et le bien, sont essentiellement expansifs; si l'âme cherche à conserver et à réitérer pour elle-même les jouissances

qu'elle tire de ses propres conceptions, elle veut aussi les transmettre, les communiquer aux autres et les partager avec eux.

Comment communiquer aux hommes l'idéal que nous concevons? Comment leur faire partager les émotions intimes qu'il nous donne? Comment rendre permanents jusqu'aux détails les plus fugitifs de nos créations? Par l'art qui, en imprimant à la matière la forme dont l'âme revêt son idéal, parvient à exprimer même les nuances les plus délicates de la pensée et du sentiment. Le premier but de l'art est donc l'expression de la pensée par la forme ou la manifestation sensible de l'idéal.

Le domaine de l'art ne se borne pas à la réalisation extérieure de types ou modèles parfaits d'êtres et de choses saisis par l'intelligence, il embrasse toutes les déterminations possibles de l'idéal, constituant des individualités douées d'une vie spirituelle, types intelligibles d'êtres possibles ou réels, pour chacun desquels l'esprit conçoit une action, un développement conformes à leur nature; il comprend ainsi le monde entier de la pensée, saisi à la fois par l'intelligence et le sentiment. Un objet quelconque, puisé en nous-mêmes ou dans la réalité, peut nous élever à l'idéal, donner lieu à une conception déterminée de notre intelligence et devenir ainsi l'occasion d'une création idéale susceptible d'une réalisation artistique. Les idées et les sentiments; la nature dans un immense ensemble ou ses infinis détails; l'homme, son histoire, ses croyances, ses actions, ses vertus, ses travers et ses vices; une simple chose rencontrée par hasard, tout impressionne l'âme qui dispose de la nature en-

tière et de ses propres facultés pour réaliser des objets au moyen desquels elle exprime et imprime les idées et les sentiments dont elle charge l'art d'être l'interprète.

Comme chacun ne conçoit l'idéal que d'une certaine manière, jusqu'à un certain point; ne le développe, le spécialise, le détermine que d'après sa conception et ne transmet ainsi que sa propre idée, son propre sentiment, l'idéal se modifie d'après la force et la culture de l'intelligence, le caractère, l'éducation, en un mot, d'après toutes les influences internes ou externes qui puissent agir sur le principe intellectuel et moral. Ainsi il revêt dans tout homme un caractère particulier en rapport avec les tendances, les idées et les sentiments individuels. Et, comme les époques et les nations, de même que les personnes, ont chacune leur caractère propre, leurs tendances, leur but; que pour les sociétés, de même que pour les individus, la perfection idéale à atteindre et à réaliser dépend du courant des idées, qui résultent de la religion, de la philosophie, du degré de civilisation, de la culture intellectuelle et morale, des passions, de la race même et du climat, et qu'ainsi l'individu réagit sur sa nation et sur son siècle, comme son siècle et sa nation réagissent sur lui, un idéal déterminé, incomplètement conçu peut-être par la première intelligence qui l'a créé, se développe, se transforme, se perfectionne, grandit, décline d'après les temps, les lieux, les individus; et, aux diverses époques, dans les différents pays, chez chaque artiste en particulier, prend un caractère spécial, tout en restant constamment l'expression d'un type toujours le même, mais autrement compris selon les idées et les sentiments propres à chacun d'eux.

Voilà pourquoi l'art, qui, à toutes les époques, a emprunté ses formes extérieures plus ou moins directement à la nature, imprime partout et toujours à cette imitation des caractères distinctifs qui révèlent l'individu ainsi que l'école, l'époque et le pays auxquels il appartient; parce que chacun, dans l'emploi des formes qu'il puise dans la réalité, cherche non à copier celle-ci, mais à exprimer par elles l'idéal tel que lui-même le conçoit, le sent et le détermine.

Ainsi le progrès et le recul de la civilisation se reflètent toujours dans l'art; parce que le degré de civilisation réelle des peuples, qui dépend moins de leur bien-être matériel et de leurs richesses que de leur développement intellectuel et moral, est en rapport direct avec la perception plus ou moins parfaite, surtout dans son application spéciale à l'homme, de l'idéal dont l'art est la manifestation directe faite par l'homme lui-même. D'un côté, la civilisation, le progrès modifient l'art et l'élèvent, et, de l'autre côté, celui-ci contribue au développement de la civilisation et du progrès, en révélant aux masses l'idéal vers lequel on doit tendre.

L'artiste transforme nécessairement tous les éléments d'expression dont il dispose, en vue de réaliser son idéal particulier, parce que celui-ci, eût-il été conçu à l'occasion de l'étude ou de la contemplation de la nature, est, non en celle-ci, mais dans la pensée. De là résulte l'infinité de manières de rendu, de composition, de style, de conception, qui distinguent les artistes, alors même qu'ils traitent un sujet identique et semblent opérer sur les mêmes données. Ainsi s'explique le changement soudain ou la modifi-

cation lente de conception, de style, de composition, de rendu qui se manifeste dans un même artiste et donne lieu à ses différentes manières de faire, par suite d'une perception autre de l'idéal ou d'un changement dans ses tendances intellectuelles et morales.

Ce principe détermine aussi le rôle que l'imitation joue dans l'art. L'artiste a-t-il conçu son idéal dans la contemplation du riche domaine de la pensée? enthousiaste de sa création, il puise dans son esprit et dans la réalité tous les éléments capables de l'exprimer; fait, défait, refait son œuvre jusqu'à ce qu'elle traduise son idée et son sentiment. Trouve-t-il dans la nature un objet qui corresponde à son idéal ou soit plus beau que lui? il s'enthousiasme de la réalité, tâche de l'imiter en lui imprimant le cachet de sa pensée, c'est-à-dire, en faisant valoir ce qui est conforme à son idéal ou le surpasse. Dans l'un et dans l'autre cas, c'est toujours l'idéal que l'artiste tend à exprimer, bien que, dans le premier, il cherche plutôt à réaliser directement l'idéal lui-même et, dans le second, à rendre les sentiments éprouvés et les pensées formées à l'occasion d'un objet extérieur, par l'imitation expressive duquel il veut conserver les beautés qu'il y a découvertes, ainsi que les idées et les sentiments que celles-ci ont fait naître.

L'artiste interprète donc la nature, car il n'imite en elle que les traits les plus caractéristiques et ceux précisément qui l'ont frappé, et, de cette manière, il transforme un objet réel en une pensée poétique; cette interprétation n'est ainsi rien autre que l'expression, au moyen des formes empruntées au monde réel, de l'idéal qu'il s'est formé de la réalité même. Si, au con-

traire, il se contentait de reproduire, sans interprétation personnelle, la nature qui l'a impressionné, il exécuterait certes une œuvre capable de conserver le souvenir des beautés naturelles, ainsi que le fait la photographie; mais comme ce serait un ouvrage d'habileté et non une création proprement dite de l'esprit, l'auteur serait le premier à se trouver mécontent de sa propre production, insignifiante au point de vue de sa pensée.

L'influence constante et prépondérante de l'idéal, dans la pensée et le sentiment personnels, imprime à une œuvre d'art cette puissante unité d'idée, de sentiment et d'expression qui n'en fait pas seulement un tout dont les parties tiennent ensemble et sont subordonnées les unes aux autres, mais, pour ainsi dire, un être vivant, animé de toute la vie de la pensée et du sentiment. Tandis que, si l'art veut marcher sans idéal, dans le terre à terre de l'imitation, du vulgaire ou de l'excentrique, ses œuvres sont toujours vides et pauvres, souvent remplies de niaiseries. Alors il se jette dans les petits genres, les petites choses; il vise aux énigmes du gribouillage, au charlatanisme, au mauvais, au pire, au détestable et, de degré en degré, voit ses adeptes descendre aux dernières folies.

Pour être réalisable par l'art et devenir ainsi saisissable aux autres, l'idéal de la pensée doit revêtir une forme et se développer dans une action, toutes deux conformes à son caractère propre. Ainsi, on crée dans la pensée un idéal, Achille, auquel on donne toutes les qualités nécessaires pour en faire un héros; cette conception est encore incomplète; il faut que cette individualité soit incarnée dans un corps aux formes

nettement déterminées et qu'elle se trouve en une ou plusieurs situations, de manière que les caractères dont on l'a douée puissent se manifester. Et, non seulement les types des êtres individuels comme Achille, mais les types les plus abstraits, tirés des idées de grâce, de force et autres, que l'esprit conçoit comme l'essence de son idéal particulier, doivent prendre une forme sensible. Cette forme et cette action déterminée, que le rôle de l'art est de réaliser dans la plus grande perfection possible, ressortent de l'imagination, aidée et guidée par l'intelligence, excitée et vivifiée par le sentiment.

Où les trouve-t-elle? Dans la nature qui lui sert d'exemplaire. En effet, si, à la lumière de l'idéal, nous supprimons dans l'individu réel ses défauts, nous en obtenons la forme idéale individuelle; si nous faisons abstraction de toutes ses propriétés individuelles, nous arrivons à la forme idéale de son espèce, et ainsi de même pour le genre. Dans cette opération analytique, l'intelligence constate le rapport qui existe entre les propriétés physiques et morales des êtres, entre leurs caractères et leurs formes; la manifestation extérieure de leur opération intérieure; l'expression sensible de la vie, des passions, de la volonté; les modifications que l'activité intellectuelle, morale et physique imprime à la forme, etc. Ainsi nous saisissons les rapports entre les diverses formes et les différentes qualités, les actions ou les modifications qu'elles réalisent ou expriment, et, dans l'élaboration complète de notre pensée, nous revêtons notre idéal des formes reconnues aptes à l'expression de tel ou tel caractère dont nous le douons, de telle ou telle action que nous

lui supposons. En transformant la nature d'après notre idéal, nous créons des formes nouvelles, des images plus parfaites, des accents plus expressifs, un ensemble plus simple et d'autant plus significatif que nous concentrons et mettons en évidence les propriétés les plus saillantes. Ainsi aidée de la nature et de l'imagination, l'intelligence saisit la perfection absolue de la forme dans les êtres connus, et, étant donnée l'observation judicieuse des divers rapports réalisés dans la nature, détermine la forme parfaite des idéaux qu'elle conçoit, quand bien même ceux-ci n'auraient pas de correspondant dans la réalité.

De même, nous voyons dans le monde une infinité d'actions et de situations; l'imagination, excitée par le sentiment, vient en aide à l'intelligence pour créer des situations plus intéressantes, des actions plus grandes et plus nobles. D'après l'idéal conçu, nous modifions la réalité, nous en concentrons les effets d'expression, nous y appliquons plus directement le beau, le vrai et le bien; et même pour les idéaux qui, dans la nature, n'ont pas de réalisation, nous créons une vie idéale, des actions, des situations qui sont vraies et comme réelles pour l'esprit, parce qu'elles restent dans le caractère et le développement d'êtres possibles dans la pensée.

L'idéal artistique comprend donc deux éléments divers : l'idéal de la pensée et celui de la forme. Le premier dépend de l'intelligence et du sentiment, qui combinent naturellement leur action pour s'élever à la plus haute perfection relative possible dans la création de la pensée; le second, de l'imagination, excitée par le sentiment et aidée de l'intelligence et de la mé-

moire, puisant dans la nature ou créant les formes qui soient les plus parfaites en elles-mêmes et puissent le plus parfaitement exprimer l'idéal de la pensée.

De ces deux éléments, le premier en importance et en dignité est certes l'idéal de la pensée, fondement général de toute la conception et de la réalisation artistiques; cependant l'idéal de l'imagination remplit un rôle aussi essentiel et souvent même plus important encore, parce que c'est à sa réalisation directe que vise l'art. En effet, l'idéal de la pensée ne devient sensible que par la forme dont l'imagination, le sentiment et l'intelligence le revêtent, et des actions qu'ils lui attribuent; l'idéal le plus beau, le plus noble pourrait nous laisser froids sans la forme vivante et expressive; tandis que celle-ci nous impressionne toujours, l'idéal fût-il moins complet et moins grand. L'art s'adresse surtout à l'intelligence et au sentiment, parce qu'il s'agit de communiquer des pensées et des émotions; mais avant que de pénétrer dans l'âme, il doit la frapper le plus souvent par le charme de la forme extérieure pour l'éveiller à la contemplation de l'idéal. Cependant, bien que ce soit l'idéal de l'imagination que l'art réalise directement au dehors, l'expression de l'idéal de la pensée reste toujours son unique but, et cet idéal lui-même, son guide et son contrôle.

L'imagination détermine et complète l'idéal de la pensée en lui donnant une forme expressive. Mais, comme celle-ci doit être réalisée au dehors pour constituer une œuvre d'art, et que le rendu de la forme est essentiellement sous la dépendance de la matière, dans laquelle ou à l'aide de laquelle on la traduit au dehors, il faut que l'imagination, aidée de la raison et

de la science, transforme l'idéal de la pensée au point de vue de la forme, de façon qu'il devienne expressible par les moyens dont on dispose.

Soit un objet quelconque, un fait historique, par exemple : le poëte, l'historien, l'orateur, le peintre, le sculpteur, l'architecte, le musicien peuvent l'avoir à exprimer. L'objet est pour tous le même; l'idéal de la pensée pourrait être identique pour tous et le serait réellement, si un seul artiste, possédant la pratique des différentes branches de l'art, voulait le traiter au moyen de divers procédés; mais l'idéal de la forme ou de l'imagination sera différent pour chacun d'eux. Le poëte épique, l'historien, l'orateur, disposant de l'espace et du temps, ont la faculté d'étendre leur œuvre et de donner les caractères dans tous leurs détails, les actions dans tous leurs épisodes. Le poëte dramatique doit, pour le théâtre, concevoir son œuvre en tenant compte des effets scéniques; s'il appelle le musicien à son aide, il lui faut subir les exigences musicales; dans les deux cas, il y a déjà une transformation complète de la forme pour exprimer l'idéal. Le poëte lyrique se trouve plus libre dans ses allures, mais est forcé de concentrer d'autant plus son objet qu'il veut produire plus d'effet réel, et compter avec les exigences de la musique, s'il emprunte le secours de cet art pour être plus expressif. Si le peintre et le sculpteur prennent l'objet à traiter en un ou plusieurs tableaux ou bas-reliefs, la forme devant être plus fixe et plus déterminée, ils rencontrent de nouvelles exigences; de plus, le sculpteur ne peut ni concevoir, ni rendre les formes comme le peintre, car tous deux ont une matière différente à travailler différemment et,

par conséquent, des formes diverses à créer pour aboutir à l'expression de la même pensée. Si l'architecte veut perpétuer ce même fait par un monument, nouvelle transformation, car il ne peut plus exprimer que les idées et les sentiments en grand; il lui est loisible d'appeler le peintre, le sculpteur et, au besoin, l'orateur, le poëte et le musicien à le seconder; mais l'idéal de l'imagination de tous ces artistes sera différent, parce que chacun a créé le sien d'après les ressources de son art particulier.

Il se fait parfois qu'avant de concevoir nettement un idéal de la pensée et même en l'absence de celui-ci, l'imagination crée des formes. Si un fantôme se produit ainsi spontanément, sans une étude préalable et un sentiment profond d'un objet déterminé, il est toujours peu fixe et manque de toute la grandeur, la profondeur, la richesse, la vérité, la beauté qui viennent de l'idéal de la pensée. Cependant, chez les vrais génies développés par des études sérieuses et habitués à la réflexion, il a parfois toute sa valeur, parce que l'intuition de l'esprit et l'émotion de la sensibilité sont si rapides que l'opération de l'imagination semble spontanée; elle n'est là que simultanée avec celle de l'intelligence et du sentiment, et, pour être moins sensible, elle n'en est pas moins réelle. Ces fantômes peuvent encore avoir toute leur valeur, s'ils sont le résultat d'une étude antérieure dont le souvenir se réveille et excite l'imagination.

Mais si des formes se produisent sans pensée préalable, il n'y a pas, à vrai dire, un idéal; c'est une fantaisie qui a peut-être certaines qualités, mais qui n'a certes ni objet, ni but. Les arts de

sentiment, telle la musique, permettent seuls de produire ainsi quelque chose de convenable; et encore, pour la musique comme pour les autres arts, ces fantaisies sont le plus souvent des rêves creux et vont parfois jusqu'à friser la folie. Il y a ainsi des artistes qui commencent une œuvre sans savoir ce qu'elle sera, sans idée, sans but. En supposant qu'elle ait quelques bonnes qualités de facture, elle ne possède aucune valeur artistique réelle et dénote l'ignorance de celui qui s'amuse à de pareils enfantillages.

Pour les matérialistes, il n'y a pas et il ne peut y avoir, dans l'art, de véritable idéal de la pensée, puisqu'ils ne reconnaissent pas celle-ci; ni même de véritable idéal de l'imagination, puisque celui-ci n'a pour but que de donner une forme à celui-là. Leur idéal à eux doit être la réalité et rien que la réalité, même dans ce qu'elle a de plus cru. Ils n'ont à rechercher que le rendu le plus parfait, c'est-à-dire, pour eux, le plus exact de ce qui est matériellement sensible dans la nature, en ne laissant à l'imagination de l'artiste que le choix des objets et leur disposition.

Mais en cela, la plupart sont manifestement en contradiction avec eux-mêmes quand ils opèrent. Car il est peu croyable que beaucoup d'entre eux soient aveuglés par leur système, au point de ne vouloir traiter un sujet dont le fond est dans leur pensée et non dans la réalité matérielle. De plus, dès qu'il s'agit de reproduire un fait qu'il ne voit pas devant ses yeux, nul ne peut créer, par l'imagination seule, une œuvre qui ait une valeur réelle. En effet, l'imagination n'est qu'un intermédiaire entre l'idéal, le sentiment et la forme. Supprimez l'idéal de la pensée et le senti-

ment qu'il produit, il ne reste qu'un moyen et un résultat d'une chose non existante. Qu'est-ce que cela peut être? Aussi, bien qu'ils n'admettent au plus qu'un idéal de l'imagination, déterminant la disposition particulière de l'œuvre en vue de son effet matériel, ils sont forcés de recourir à l'idéal de la pensée qu'on peut nier, certes, mais non détruire. Malheureusement ils se coupent les ailes : au lieu de s'élever vers les sphères les plus hautes de la pensée, ils veulent se traîner à terre et font tous leurs efforts pour détruire non seulement l'idéal de la pensée, mais même celui de l'imagination, en les déterminant et en les réalisant dans des êtres et des faits et par des formes platement matériels, si pas ignobles et grossiers.

Quel est donc, en résumé, le rôle réel de l'artiste dans l'élaboration de son œuvre? Quand l'âme, en considérant son propre être, les idées ou la nature, prend connaissance d'un objet qui excite son intérêt, le sentiment s'éveille et l'émotionne. A mesure qu'elle parvient à une conception plus claire et plus parfaite, elle produit en elle une certaine création supérieure qu'elle contemple avec ravissement, avec amour, avec une aspiration vers l'infini, qui peut aller jusqu'à l'enthousiasme et l'extase. D'où résulte cette surélévation? C'est qu'elle voit, dans cet objet de la pensée, une beauté, une perfection, un développement harmonique incomparablement supérieurs à toute réalité.

Cet idéal fait le charme et le désespoir de l'artiste ; il l'admire, il est sous son influence irrésistible, il voudrait se l'identifier et ne peut le saisir pour le fixer, sans en altérer la suprême beauté. C'est cet idéal cependant qu'il cherche à exprimer pour le communiquer aux

autres. Alors commencent un travail souvent pénible, une opération laborieuse et difficile, une lutte acharnée entre l'esprit et la matière. L'imagination, surexcitée par l'intelligence et le sentiment, doit produire les formes nécessaires pour exprimer la pensée. Elle recourt à la nature pour la transformer, ou crée elle-même des formes, mais rencontre toujours difficultés sur difficultés pour les plier de façon à atteindre à l'expression complète de l'idée et du sentiment. Parfois elle a une heureuse inspiration, les formes naissent d'elles-mêmes et voilà l'idéal se développant devant l'esprit. Mais il faut fixer cette création, l'imprimer à la matière et l'exprimer par elle et, plus la forme en est déterminée, plus la matière y est rebelle. Par suite des exigences, des impossibilités matérielles, l'idéal conçu ne peut se réaliser sans perdre de sa perfection. L'artiste lutte et souffre jusqu'à ce qu'il réussisse ou tombe brisé et anéanti. Quand son œuvre est là, resplendissant de toute sa beauté, lui, le véritable artiste, lui seul n'est pas satisfait : son idéal était encore plus beau.

CHAPITRE III.

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'ART.

SOMMAIRE : *Détermination des éléments constitutifs de l'art.*

Pour produire une œuvre d'art, il ne suffit pas de s'élever à l'idéal, il faut que celui-ci soit déterminé et revête une forme, c'est-à-dire, se réalise dans un ou plusieurs êtres, une ou plusieurs actions, constituant l'idéal poétique ou artistique.

Ces êtres et ces actions sont ou la détermination directe de l'idéal de la pensée lui-même, ou des objets empruntés en tout ou en partie à la réalité, mais dans lesquels et par lesquels on rend sa conception sensible. Ainsi l'on a un idéal, le juste, dont on détermine l'action au moment de la mort. La mort de tous les martyrs de la justice et de la vérité ou même d'un homme de bien quelconque, tout autant que celle de l'être purement imaginaire qu'on formerait dans son esprit, peut servir comme sujet pour exprimer l'idée : le juste au moment de la mort. Ce qui est vrai pour un être et une action, l'est également pour un ensemble d'êtres et une suite d'actions concourant à traduire l'idéal de la pensée dans un idéal poétique, susceptible d'une réalisation artistique au moyen de la matière et des formes dont on dispose.

Par forme, nous ne comprenons donc pas seulement les délimitations des corps et leurs configurations, mais tout ce qui, dans le temps et dans l'espace, peut être employé pour exprimer nos conceptions idéales.

Ainsi il y a dans l'art deux premiers éléments essentiels, la pensée et la forme, que nous devons étudier en eux-mêmes et dans leurs rapports. Ensuite, comme il est nécessaire que les formes trouvent une réalisation extérieure, nous aurons à nous occuper du procédé et du faire qui sont chargés d'exprimer complètement la pensée par la forme dans une œuvre artistique, et constituent ainsi le dernier élément essentiel de l'art.

§ I.

La pensée dans l'art.

SOMMAIRE : *L'idée et le sentiment. — Leur valeur relative. — Génération des idées et des sentiments. — Subordination du sentiment à l'idée. — Influence du sentiment. — L'idée et le sentiment sont également essentiels. — Il y a une infinité de combinaisons possibles entre ces deux éléments. — D'où ces combinaisons résultent.*

Le premier élément constitutif de l'art, c'est la pensée. Ainsi entendue, la pensée elle-même comprend deux éléments distincts : l'idée et le sentiment. Chacun de ces deux termes peut s'entendre objectivement et subjectivement.

L'idée objective dans l'art, c'est la donnée quelconque à exprimer ou à représenter, considérée en elle-même, que ce soit l'idéal conçu directement en

nous, ou l'objet et le fait, réels ou créés par l'intelligence, au moyen desquels nous voulons manifester cet idéal. L'universalité des êtres et des choses avec tous leurs développements et actions, sont susceptibles de devenir des idées objectives de l'art : l'homme, la nature avec tous ses phénomènes; les croyances, les traditions; les idées morales, philosophiques, religieuses; en un mot, tout ce qui peut être l'objet de l'esprit humain, même ses propres fictions, parce que chaque objet, dans son genre, peut servir à l'expression d'un idéal analogue. L'idée subjective, c'est l'idée objective en tant que conçue par l'intelligence; la façon dont nous la comprenons, dont nous en saisissons la nature, la valeur, la portée; la notion ou formule intellectuelle que nous nous en faisons.

Le sentiment objectif, c'est ce qui, dans l'objet pris comme idée objective, peut affecter notre sensibilité interne. Le sentiment subjectif, c'est la manière dont nous sommes affectés actuellement par cet objet, l'impression qu'il a produite sur la sensibilité, que cette modification soit un résultat immédiat de cet objet ou d'un retour de l'âme sur elle-même à l'occasion de la perception de celui-ci.

L'idée objective avec le sentiment qu'elle comporte est, en général, en dehors et indépendante de nous, comme constituant un objet qui n'est pas nous; et même, quand nous la créons, elle prend ce caractère d'indépendance dès qu'elle est posée comme fondement d'une conception artistique. Quels qu'ils soient, l'idée et le sentiment objectifs sont la cause logique de l'idée et du sentiment subjectifs; ceux-ci nous sont personnels et nous appartiennent en propre, comme

modifications de notre intelligence et de notre sensibilité.

Quelle est la valeur relative de ces divers éléments? L'idée est le fondement de l'art. Prise objectivement, elle peut être, de sa nature, vraie, fausse, grande, petite, abstraite, concrète et, par suite, plus ou moins favorable ou non à une interprétation artistique. Elle a donc par elle-même une grande importance et une influence considérable, puisqu'elle sert de base à toute la création artistique, attire ou repousse l'intelligence et, par conséquent, l'aide ou lui répugne. L'idée objective est ainsi le fondement logique de l'art, mais l'idée subjective en est le fondement réel.

Il ne suffit pas, en effet, pour une création artistique, d'avoir, comme donnée, un objet ou un fait, quand même ils seraient là sous les yeux, ni une idée quelque grande, quelque élevée qu'elle soit. L'artiste doit comprendre son objet à un point de vue tout particulier; il ne peut, comme le photographe, faire abstraction de son opinion pour ne rechercher qu'une reproduction, un énoncé matériellement exacts, dont il est le simple instrument; ni, comme le savant, tenir son objet en demeure, l'analyser dans tous ses détails, pour en arriver à dire « il est cela, rien que cela », et en tirer des conséquences par syllogismes et déductions. Il faut qu'il saisisse quel en est le caractère et la portée; quels sont les sentiments et les idées qu'il éveille; comment ces idées et ces sentiments opèrent et se manifestent; quelles sont les circonstances internes ou externes de personnes, de temps, de lieux, de choses qui puissent agir sur cet objet, y imprimer un

cachet particulier, en agrandir l'importance, en modifier l'expression et ainsi de suite, d'après la nature de la chose qu'il considère. Il faut donc, non seulement qu'il comprenne l'idée objective en elle-même, mais encore qu'il s'identifie pour ainsi dire avec elle, afin de s'en faire une idée subjective nette et précise qui contienne la notion réelle de l'objet et la façon dont lui, artiste, le voit, le comprend, l'apprécie, le juge; qu'il saisisse le point de vue auquel il doit se placer pour exprimer son idée et la rendre claire et intelligible. Comprend-il mal ou incomplètement la chose en elle-même? N'a-t-il pas fortifié son esprit par des études, des observations suffisantes pour saisir les rapports des détails avec l'ensemble? Ne s'en pénètre-t-il pas de manière à rendre cette idée objective, fût-elle du domaine public, une idée qui lui appartienne comme s'il l'avait lui-même créée? Il ne peut aboutir qu'à l'imparfait, au faux, au mauvais.

Ce travail de l'esprit ne se fait pas toujours d'une manière fort sensible, parce qu'une intelligence habituée à penser et à réfléchir, et préparée par des études sérieuses, est d'une rapidité extrême dans ses opérations et voit, pour ainsi dire, instantanément ce qu'une autre, ou moins bien préparée ou moins bien douée, ne découvrirait qu'après un long et pénible labeur; mais pour être moins manifeste et plus facile, son opération n'en est pas moins réelle. Quand il s'est formé son idée subjective, l'artiste se base sur celle-ci avec d'autant plus de facilité que cette idée est sienne, qu'il l'a produite lui-même et la connaît. L'idée objective ne lui sert plus alors que de pierre de touche à laquelle il se rapporte lorsque, dans le développement

de sa pensée, il doute de l'exactitude, de la vérité de son idée subjective ou d'un détail quelconque dans l'élaboration artistique de son œuvre. Ainsi l'idée subjective et purement personnelle est le véritable fondement de l'art; c'est elle qui constitue pour l'artiste la compréhension la plus complète de l'objet donné et le met en état de former une conception vraie et bonne qu'il s'efforce de réaliser.

Cependant l'expression pure et simple d'une idée subjective, quelque claire, quelque exacte, quelque élevée qu'elle soit, ne constitue pas l'art. Celui-ci exige qu'on exprime, outre la manière dont on comprend l'objet, la façon dont on le sent, l'impression qu'il a produite sur l'âme; en d'autres termes, à côté de l'idée il faut le sentiment.

Considéré objectivement, le sentiment, de même que l'idée, peut être plus ou moins favorable à l'interprétation artistique, triste ou gai, attrayant ou repoussant, élevé ou vil; se trouver en accord ou en discordance avec le caractère personnel de l'artiste et, par suite, l'attirer ou le repousser, l'aider ou lui répugner autant et plus que l'idée sur laquelle il se base, et exciter ainsi l'enthousiasme, l'indifférence ou le dégoût pour l'objet même. Le sentiment objectif est le fondement logique du sentiment dans l'art, mais le sentiment subjectif en est la base réelle.

Si on le considère subjectivement, il faut faire une distinction. Un objet peut directement impressionner le sentiment, inspirer la peur, la joie, le dégoût, au point de porter la plus grande perturbation dans l'esprit et les sens; l'intelligence semble momentanément arrêtée dans son action jusqu'à ce qu'un calme suffi-

sant permette un libre jeu à ses facultés. Ces impressions ne peuvent directement être en rapport avec des conceptions artistiques, et nous n'avons pas à nous en occuper. Au point de vue de l'art, il y a d'abord le sentiment purement subjectif ou spontané, indépendant d'une idée déterminée et préalable ; tels la gaîté, la mélancolie et autres résultant soit du caractère naturel, soit d'une disposition actuelle de l'âme, occasionnée par mille causes physiques ou morales. En second lieu, il y a le sentiment subjectif résultant tantôt de l'impression directe plus ou moins vive d'un objet sur l'âme, tantôt d'un retour de celle-ci sur elle-même en suite de cette impression directe. Ainsi, en contemplant le firmament, on est sous l'impression directe de l'immensité de l'univers ; ce sentiment peut nous élever à celui de l'infini ou nous reporter à celui de notre faiblesse, de notre néant.

Entre les idées et les sentiments se manifeste une génération réciproque. D'une part, une idée peut occuper exclusivement l'intelligence sans éveiller le sentiment ; ce phénomène se manifeste dans les études scientifiques. D'autre part, l'âme peut être sous l'influence d'une profonde émotion, sans qu'aucune idée, aucun fait particulier nettement déterminé l'occasionne directement ; tels sont les sentiments spontanés de joie ou de tristesse qui s'emparent de nous. Mais, en général, l'intelligence éveille le sentiment et celui-ci excite l'intelligence.

En effet, toutes les idées se lient à des sentiments, quelque insensibles ou éphémères qu'ils soient, parce que toute idée, de sa nature, attire ou repousse l'âme, excite l'inclination ou l'aversion, l'amour ou la haine,

fondements de tous les sentiments; et il n'y a réellement qu'une indifférente inattention, une sensibilité émoussée ou non développée et l'ignorance grossière qui puissent nous soustraire à cette influence. D'autre part, tous les sentiments se lient à des idées, bien que le défaut d'attention fasse souvent échapper celles-ci, parce que, de sa nature, tout sentiment a un objet, une raison, à moins qu'il ne soit le résultat d'une modification nerveuse ou d'un état maladif du corps, qui ont pourtant encore un effet direct sur les idées et les sentiments déterminés.

En outre, les idées s'enchaînent entre elles par un lien naturel et nécessaire, parce qu'elles se développent les unes les autres, se touchent, se croisent à tel point que ce n'est pas, en général, le manque des idées particulières qui nous embarrasse, mais leur foule prodigieuse à travers laquelle il faut se frayer une voie juste et raisonnable. Les sentiments se lient entre eux de la même manière que les idées dont ils résultent ou qu'ils inspirent; car, de sa nature, l'âme se conforme toujours au caractère des objets qui la frappent. Ainsi, à la suite d'une froide étude philosophique des idées, de la nature, de l'histoire, l'intelligence, en saisissant son objet, peut émouvoir le sentiment au point de nous ravir à nous-mêmes; et le sentiment des beautés de la nature, de la grandeur d'une action généreuse, élever l'intelligence aux idées les plus hautes.

La liaison des idées et des sentiments s'étend à l'infini : l'esprit passe d'un objet à l'autre et, par raisonnement, par comparaison, par réminiscence, enchaîne ses idées d'après leurs relations de ressemblance ou d'opposition; l'âme jouit ou souffre; tantôt se laisse

guider par l'intelligence et éprouve les différents sentiments que comportent les objets de l'esprit; tantôt est sous l'influence plus énergique de la sensibilité qui domine l'intelligence et l'entraîne dans les voies les plus diverses. Même un sentiment purement spontané, sans objet direct, mène parfois à des idées très nettement déterminées, comme des idées très nettement déterminées conduisent à des sentiments sans aucun objet direct.

Dans l'art, quelle que soit l'origine du sujet qu'on choisit, qu'il vienne directement de la pensée même ou indirectement du sentiment, il faut considérer celui-ci comme résultant de l'idée. Sans idée il n'y a pas d'objet sur lequel l'âme puisse opérer. Il n'y a donc pas lieu à une expression artistique; et quand un sentiment est le fond d'une conception poétique, c'est qu'il en devient l'idée qu'on a en vue de réaliser.

En effet, le sentiment purement subjectif, qui ne résulte pas de l'influence directe d'un objet déterminé, mais d'une situation morale de l'être, de sa disposition actuelle et spontanée, a toujours quelque chose de vague, d'indécis, d'insaisissable, qui le fait échapper à une expression déterminée par des formes arrêtées. Aussi cette expression directe n'est réellement possible, dans toute sa plénitude, que par la musique et partiellement par la poésie, qui, alors, prennent ce sentiment comme objet de la conception; sinon elles n'aboutiraient qu'à une sorte d'improvisation, sans plan et sans but, qui offrirait peut-être quelque charme matériel de forme, mais n'aurait aucune portée, ni valeur artistiques proprement dites. Ainsi, l'on peut, par les sons, exprimer directement sa joie, sa tristesse,

sans autre objet déterminé; par la poésie cela devient plus difficile, car pour y aboutir, on doit déjà recourir à des objets étrangers, à des images qui rendent ces sentiments sensibles; par les arts du dessin il est impossible de le faire directement, parce que l'artiste a nécessairement toujours besoin d'un fait matériel au moyen duquel il traduise sa pensée. Si donc par ces arts on veut exprimer le sentiment purement subjectif de l'âme, on doit choisir un objet ou un fait qui soit ou que l'on mette tellement en rapport avec ce sentiment que celui-ci puisse atteindre à son complet développement. Au contraire, l'expression d'un sentiment résultant d'un objet qui impressionne, peut, en général, s'exprimer par tous les arts, quoique à des degrés divers.

Si le sentiment résulte de l'impression directe d'un objet avant qu'on en ait une idée subjective réelle et raisonnée, claire et nette, quelque vif qu'il soit, il est aveugle et sujet à l'erreur. Il ne donne, au plus, lieu qu'à l'imitation, aussi rapprochée que possible, de l'objet même, dans le but d'en conserver les éléments d'expression superficielle ou de beauté extérieure; ce qui est l'affaire du procédé plutôt que de l'art.

Le sentiment réel d'une chose n'est pas précisément l'émotion qui résulte d'une impression première. Car, si le sentiment a une grande spontanéité et si, vif de sa nature et perfectionné par la culture intellectuelle et morale, il est souvent dans le vrai et opère, pour ainsi dire, intuitivement, comme l'intelligence, sans avoir besoin d'une longue contemplation de l'esprit ou de l'influence continue d'un objet; il est de fait pourtant que souvent il se trompe, et qu'après un regard plus péné-

trant, une réflexion plus profonde, un retour sérieux de l'âme sur elle-même, il se trouve complètement modifié, attiré par ce qui le repoussait, repoussé par ce qui l'attirait, contradictoirement impressionné par la même chose qu'il voit, sent et apprécie d'une manière tout autre.

Pour que le sentiment subjectif ait donc toute sa valeur et soit capable de remplir complètement son rôle, il faut qu'il résulte d'une appréciation claire et juste de l'idée objective. Si l'idée subjective qu'on en a acquise est fausse, incomplète, le sentiment erre et dévie du vrai. Cependant, comme les facultés de l'homme ne se séparent pas dans leurs opérations, mais agissent constamment de concert et se prêtent un mutuel appui, il se fait souvent que lorsque la pensée est dans le faux, le sentiment la ramène dans le vrai; comme, par contre, l'intelligence, éclairant le sentiment, en redresse les appréciations.

Bien que le sentiment purement subjectif ne puisse directement se rendre que par la musique et la poésie, et que, le plus souvent même, dans ces deux branches, il ne s'agisse pas de l'exprimer, il n'est pas cependant sans influencer grandement le sentiment dans l'art.

En effet, ce qui modifie le plus l'impression qu'un objet produit sur la sensibilité, et le sentiment subjectif qui en résulte, c'est précisément cet état actuel de l'âme, son sentiment général, sa mélancolie, sa douce joie, sa tristesse, son espérance, son amour, sa foi, son désespoir, etc., indépendamment de l'idée qui impressionne. L'homme mélancolique de caractère ou occasionnellement est tout autrement frappé du récit d'un événement, de la vue d'un objet ou d'un fait que

l'homme gai. Ainsi s'explique comment, d'après les différentes circonstances physiques ou morales, les différents âges et leurs passions, on est différemment affecté d'un même objet, profondément ému l'un jour, l'autre jour indifférent. En outre, le sentiment purement subjectif, soit comme modification actuelle et accidentelle, soit comme caractère naturel ou acquis, influe considérablement sur l'être entier et le prédispose, plus que toute autre chose, à un choix d'idées et de sentiments en rapport avec sa situation morale.

Cette influence se manifeste dans les divers éléments de l'art et principalement dans la forme, parce que, dominant tout l'être, elle se montre nécessairement dans la manière de faire, qui est une manifestation directe, spontanée et le plus souvent inconsciente des dispositions actuelles de l'âme. Qu'un homme chante ou parle, qu'il improvise ou écrive, sa manière de sentir et d'exprimer dévoile le sentiment général qui le domine actuellement, que le sujet y soit conforme ou non. Dans les arts du dessin, ce phénomène peut être moins sensible, parce que les œuvres se composent plus lentement et souvent avec plus d'indifférence; mais pourtant il est réel. Quels exemples plus sensibles pourrait-on en donner que les dernières œuvres de L. Robert, qui manifestent si complètement le caractère de cet artiste rêveur?

L'idée est l'élément le plus philosophique, le plus digne de l'art; le sentiment en est l'élément le plus artistique. Si l'on considère l'art en général, bien que l'idée soit la cause du sentiment et ait une portée plus haute, c'est plutôt celui-ci qui domine et l'emporte en valeur. En effet, l'idée subjective n'est que la notion

de l'idée objective. Cette conception analytico-synthétique ne peut être que vraie ou fausse, complète ou incomplète; et, si elle est vraie et complète, elle est la même pour tous, parce que l'intelligence, suffisamment éclairée, ne peut voir que ce qui est; mais au fond elle ne modifie pas l'idée objective, et si elle y ajoute quelque chose, d'après le point de vue auquel on se place, c'est comme froid calcul, comme raisonnement. Le sentiment subjectif, au contraire, bien qu'il trouve sa raison d'être dans l'idée objective et le sentiment que celle-ci contient, ainsi que dans l'idée qu'on s'en est faite, peut avoir une infinité de degrés d'intensité, de variété, de nuance, selon le caractère de chacun, sa sensibilité actuelle, sa situation physique et morale au moment où son sentiment opère, au point que, étant donnée une idée également bien comprise de différents artistes, chacun d'eux la sent d'une façon différente, et qu'un seul et même artiste sent une seule et même idée de bien des manières diverses d'après sa disposition au moment où elle l'occupe.

La façon de sentir doit nécessairement modifier la manière de voir. En effet, l'âme étant une, il y a entre ses différentes facultés une influence mutuelle et, si l'intelligence agit sur le sentiment, celui-ci, à son tour, réagit sur l'intelligence. Il s'ensuit que le sentiment transforme l'idée d'après l'impression particulière qu'elle produit sur la sensibilité personnelle; qu'il l'agrandit ou la diminue et contribue ainsi, en grande partie, à la détermination particulière de l'idéal poétique.

Le sentiment, à ce premier point de vue, l'emporte donc sur l'idée parce que, en modifiant celle-ci d'après

son impression et en s'en servant pour exprimer non pas précisément et exactement l'objet lui-même, mais surtout la manière dont on le sent et on le voit, lui seul peut donner à la pensée et à l'œuvre produite ce caractère de personnalité qui en fait en grande partie la valeur. Aussi, peu importe que l'idée objective et tous les développements même qu'elle exige pour s'en faire une notion précise, soient donnés par des tiers, il y a de l'art aussi longtemps que le sentiment opère, l'idée subjective fût-elle fausse; seulement l'œuvre perd d'autant plus de sa valeur qu'il y a des erreurs ou des lacunes. C'est par suite du rôle considérable du sentiment que les reproductions de la nature et des œuvres de l'homme, tels le paysage, les vues de villes et d'intérieurs de monuments, appartiennent à l'art, bien qu'il y ait imitation très-directe, parce que l'artiste exprime, dans l'objet matériellement reproduit, les sentiments que celui-ci lui inspire, et ainsi imprime à son œuvre son cachet propre résultant de sa pensée et non de l'objet même.

En second lieu, le sentiment excite le plus nos facultés créatrices. En effet, si l'intelligence seule conçoit une idée et se fait un idéal, celui-ci est calculé et froid; et si l'imagination y donne une forme, celle-ci est également froide et calculée. Témoin les machines et les productions purement industrielles. Si, au contraire, le sentiment opère et réagit sur l'intelligence, l'esprit crée un idéal poétique vivant et animé, sous l'inspiration et l'influence duquel il élève un fait particulier à la hauteur d'une grande idée et donne à celle-ci son *maximum* de splendeur. Si l'imagination, puissamment éveillée, revêt cet idéal d'une forme,

elle produit des formes non froides et calculées, mais animées, harmonieuses, belles et expressives. L'intelligence imprime à une œuvre une unité rationnelle en coordonnant les moyens avec la fin ; le sentiment en fait une unité vivante, caractéristique et personnelle.

Cependant qu'on ne s'illusionne point. Si le sentiment joue souvent le plus grand rôle, dans l'art pris en général, et peut même en être considéré, sous certains rapports, comme l'élément le plus important, il s'en faut de beaucoup que seul il suffise à enfanter des chefs-d'œuvre. Il domine parfois, mais n'annihile pas les autres éléments sur lesquels il se base, qui lui servent de guide, de soutien, et doivent le brider dans sa fougue pour le maintenir dans le vrai, le rationnel.

L'idée est aussi essentielle à l'art que le sentiment et supérieure à lui comme sa cause ; l'intelligence, la raison, le savoir, interviennent nécessairement dans toute création artistique et sa réalisation extérieure. Leur opération est souvent simultanée comme leur influence est réciproque. Sans l'intelligence haute et cultivée, capable de saisir des idées grandes, nobles et vraies, le sentiment ne s'élève pas ; mieux on comprend la valeur réelle des objets, plus on se trouve à même de les apprécier, plus on est disposé à les sentir, à les aimer d'après leur dignité. Où l'intelligence végète dans l'ignorance, le sentiment se traîne à terre dans un sentimentalisme creux, sans fondement, sans valeur ; et, si par sa force il tend à s'élever, il retombe bientôt impuissant, brisé, anéanti.

Dans l'art l'idée et le sentiment ne peuvent s'isoler, parce qu'ils y sont également essentiels. Si l'art ne

cherchait que la simple expression du sentiment, il méconnaîtrait son caractère, son but, sa haute portée comme conception de l'intelligence, comme expression de la pensée; de même qu'il s'enlèverait sa vitalité, son charme et son effet, s'il voulait interdire au sentiment de remplir son rôle. Mais borner l'art à la seule expression du sentiment, c'est faire prédominer le style vide, la manière outrée; c'est vouloir l'art sans principe et sans but, qui, par des sentiments raffinés et faux, des plaisirs faciles et sensuels, énerve les esprits et les cœurs au lieu de les porter aux grandes idées, aux nobles aspirations; c'est justifier l'ignorance, l'incapacité et le sot orgueil de ces artistes qui, sous prétexte de sentiment, prétendent faire passer leurs informes ébauches, leurs grossières esquisses pour des œuvres d'art; qui s'en tiennent à de vagues indications et méprisent la forme parce qu'ils sont impuissants à la réaliser; qui réduisent la peinture à quelques effets de palette ou de coups de brosse, la sculpture à la magoterie, la musique à une cacophonie sans nom, la poésie à un rêve de fou ou à de plates stupidités; c'est admettre comme artistiques ces élucubrations fantaisistes sans fond, sans idée, sans unité, rapsodies ridicules de banalités, qui peuvent étonner un instant par leur bizarrerie, mais ne disent rien; c'est tuer tous les grands genres de poésie, d'histoire, d'éloquence, de peinture, de statuaire, d'architecture, de musique, qui vivent d'idées, pour les remplacer par les genres inférieurs et précipiter ceux-ci même tellement bas, qu'il est difficile d'admettre encore qu'ils appartiennent à l'art; c'est donc faire manquer à celui-ci son but le plus élevé, la manifestation de l'idéal, dans la

conception poétique duquel le sentiment, certes, intervient, mais qui est l'objet direct de l'intelligence le saisissant comme une idée.

L'idée et le sentiment peuvent se combiner d'une infinité de manières différentes. Il y a, en effet, entre une idée avec son expression pure et simple, sans aucune intervention du sentiment, et un sentiment purement subjectif avec son expression irréfléchie, une infinité de degrés possibles. Ces combinaisons ont une foule de raisons différentes qui proviennent, en partie de l'artiste, en partie des tendances générales des nations et des époques, en partie des objets qu'on traite, et enfin, en partie des différentes branches de l'art, considérées au point de vue de leur mode particulier d'expression.

D'abord le caractère individuel de chaque artiste ou la combinaison de ses facultés et leur éducation exercent la plus grande influence. Tel est doué d'une intelligence plus forte, tel autre d'une sensibilité plus vive; celui-ci a pu se développer le cœur, celui-là l'esprit; l'un a reçu une éducation harmonique de ses facultés, l'autre un développement faux ou contraire à son caractère, et ainsi de suite. Selon les tendances naturelles de son être et celles imprimées par l'éducation, chacun est enclin à donner soit plus de valeur à l'idée, soit plus d'importance au sentiment. Là où se trouverait l'équilibre entre l'intelligence et la sensibilité complètement développées, il y aurait perfection.

En second lieu, les tendances générales, les idées philosophiques, religieuses et morales, les luttes politiques de l'époque, en un mot, tous les courants géné-

raux, les circonstances quelconques capables d'influencer l'intelligence, d'entraîner le cœur, d'exciter l'ardeur et l'enthousiasme, viennent agrandir l'importance de l'un ou de l'autre élément. Car l'artiste comme tout autre et peut-être, à cause de sa sensibilité, plus que les autres, est sous l'impression de ces circonstances externes qui se reflètent en lui, alors même qu'il lutte contre elles : il vit plus d'intelligence aux époques où l'on raisonne, où l'on discute; plus de sentiment à celles où l'on souffre, où l'on jouit.

En outre, interviennent le goût artistique dominant et la mode qui produisent les grands succès du jour, font tourner les esprits et naître l'engouement : tantôt on n'apprécie que la forme, tantôt on ne voit que l'idée, tantôt on ne veut plus que du sentiment. Si le goût d'un peuple, résultant de ses tendances et de son caractère particuliers, exerce une influence légitime sur les arts et les artistes, il n'en est plus de même quand ce goût survit aux causes qui lui ont donné naissance, et qu'il reste dans les traditions artistiques comme modèle ou règle absolue d'appréciation; car perdant alors sa raison d'être et son esprit, il devient conventionnel et, en outrant l'importance d'un élément au détriment de tous les autres, il amène la recherche puérile et la décadence. Parfois le goût dominant dépend non d'un principe, mais des caprices, des préjugés du moment qui, pour se faire valoir, se coiffent de noms philosophiques peu ou point compris. On trouve ainsi dans l'art les modes et les idées les plus contradictoires qui se disputent les esprits, soulèvent des luttes, des querelles, et finissent par faire tomber dans les excentricités les plus comiques du parti

pris, parce qu'on part d'idées vaguement comprises et aussitôt poussées à l'excès par les appréciations erronées du sentiment.

Les sujets qu'on traite demandent aussi des combinaisons diverses du sentiment et de l'idée. Il faut naturellement plus d'idée pour créer le panneau de la Renaissance, par exemple, que pour peindre un lever du soleil sur une mer calme; et plus de sentiment pour exprimer la grandeur majestueuse de la tempête que pour faire un portrait. Les objets qui établissent l'équilibre le plus parfait entre l'intelligence et le sentiment, ce sont les idées morales et religieuses, comprenant comme applications les actions, l'histoire de l'homme, ses luttes, ses joies, ses souffrances, ses passions, ses croyances, son but, son espérance, sa foi, sa dignité. Ces choses ont un rapport si intime avec l'âme, qu'elles l'émeuvent sans presque paraître demander une action spéciale de l'intelligence et du sentiment réagissant l'un sur l'autre; et cette émotion est d'autant plus vive que l'idée est mieux saisie et réalisée dans des faits.

Enfin, les différentes branches de l'art, d'après les formes plus ou moins déterminées qu'elles doivent employer par suite des matières dont elles disposent, sont plus ou moins favorables à l'expression de l'idée ou du sentiment. Ainsi la musique, dont la forme est la plus vague et la plus fugitive, se prête mieux à l'expression du sentiment que la sculpture, par exemple, et moins à l'expression de l'idée que la peinture. La poésie seule, pouvant réaliser la forme dans ce qu'elle a de plus vague et de plus fugitif, ainsi que dans ce qu'elle a de plus déterminé, est également apte à ren-

dre les idées dans toute leur plénitude et les sentiments dans leurs nuances les plus délicates. Plus on doit lutter avec la matière pour y imprimer une forme, moins on peut exprimer par elle le sentiment, sans que pour cela on puisse toujours mieux traduire des idées.

§ 2.

La forme dans l'art.

SOMMAIRE : *Ce qu'est la forme. — Des différentes espèces de formes dont les arts peuvent se servir. — Rapport entre la forme et l'idée. — Rapport entre la forme et le sentiment. — Résultat de la science de ces rapports. — Valeur relative de la forme dans l'art.— Dans la nature, dans l'industrie et dans l'art, la forme est subordonnée au but des êtres et des choses. — La théorie de l'art pour l'art ou la pensée sacrifiée à la forme. — L'idéalisme ou la forme sacrifiée à la pensée. — Le spiritualisme seul donne à la pensée et à la forme leur valeur réelle.*

La forme, c'est ce que la pensée revêt pour se rendre sensible. La forme est essentielle à l'art, parce que sans elle la pensée ne s'exprime pas ; elle est le véhicule nécessaire de celle-ci et le seul moyen de la fixer, de la conserver, de la faire sentir, partager et admettre, de la répandre, de l'imposer même en la rendant sensible et attrayante. Comme, dans l'art, la pensée comprend deux éléments, l'idée et le sentiment, qui doivent toujours marcher ensemble et se prêter un mutuel appui, et comme c'est le sentiment qui imprime à la pensée et surtout à son expression un caractère personnel, on pourrait dire que la forme est le vête-

ment que le sentiment, éclairé par l'intelligence, charge l'imagination de donner à l'idée.

Un idéal doit se déterminer dans un ou plusieurs êtres ou objets et une ou plusieurs actions ; c'est là une première forme qu'il revêt dans l'intelligence et qui constitue la pensée dans l'art. Celle-ci, à son tour, doit se traduire au dehors au moyen de formes particulières qui la fixent et la déterminent. Il faut que chacun de ces idéaux ait ses manières d'être en rapport avec son caractère spécial, et que chacune de ces actions reçoive un développement et une disposition qui permettent aux acteurs de manifester ce caractère. C'est la forme définitive que l'art réalise au moyen du procédé. La forme dans l'art embrasse donc tous les éléments quelconques qui contribuent à l'expression complète de la pensée, avec toutes les dispositions et les développements que l'on emprunte à la nature ou que l'on crée en vue de la réalisation de l'idéal. Chaque branche de l'art, selon les exigences des moyens matériels dont elle dispose, recourt à des formes particulières.

Toutes les formes qui existent dans la nature et toutes celles dont les différents arts peuvent faire usage, se rangent sous les deux catégories de l'espace et du temps, attributs généraux de tout ce qui existe. Elles peuvent s'étudier à deux points de vue : d'une façon abstraite et d'une façon concrète. La forme abstraite, c'est la quantité dans l'espace et dans le temps, considérée en elle-même, indépendamment de toute réalisation dans un être ou un objet déterminé ; c'est le nombre ou l'unité avec ses développements et leurs combinaisons pris en eux-mêmes et dans leurs

propriétés absolues. La forme ainsi entendue est du domaine de la science et ne signifie pour notre esprit rien qu'elle-même. Les formes abstraites sont les types absolus et éternels de toutes les formes concrètes possibles. Celles-ci sont les formes réelles des êtres et des choses, ou des réalisations déterminées de la forme abstraite dans un objet quelconque naturel ou artificiel.

Les formes dans l'espace comprennent : 1° les lignes et les figures ou surfaces ; 2° la lumière avec ses effets d'ombre et de clair-obscur ; 3° les couleurs et les teintes ou nuances ; 4° le mouvement : la locomotion, le geste et la physionomie.

Les formes dans le temps comprennent : 1° le son, le timbre et l'harmonie ; 2° le mouvement et le rhythme ; 3° l'articulation : la parole et le langage.

La ligne ou succession non interrompue de points mathématiques, considérée sous le seul rapport de la longueur sans largeur ni épaisseur, est une pure abstraction de notre esprit et n'a aucune existence réelle. Dans la nature, elle peut être regardée comme la limite extrême des surfaces qui, pour l'œil, semblent en effet se terminer ainsi par une ligne n'ayant qu'une seule dimension. Dans ce sens, elle indique les contours des objets, et les arts du dessin s'en servent comme simple trait pour déterminer ces délimitations.

Les figures, en tant que parties de l'espace déterminées par des lignes, n'existent que dans les corps qu'elles limitent et ne sont en elles-mêmes que de pures idées. Dans les arts du dessin, les lignes ou simples traits, bien que moyens purement conventionnels, vu qu'elles n'existent pas dans la réalité,

s'emploient pour déterminer les contours réels des figures et des corps, en séparant nettement leur limite extrême d'avec l'espace environnant; elles seules suffisent pour indiquer clairement toutes les délimitations possibles.

La lumière, c'est toute clarté qui nous permet de distinguer les objets. Il y a des lumières naturelles et des lumières artificielles, selon que les foyers lumineux et les milieux par lesquels ils portent leurs rayons sont naturels ou artificiels. Toute lumière, dans son intensité et sa nature, dépend de la nature même du foyer lumineux; de là résultent la force et les couleurs différentes des lumières produites par les diverses matières en ignition.

La lumière n'éclaire directement que les surfaces qui lui sont opposées et laisse les autres dans une ombre d'autant plus forte, qu'elles sont plus éloignées du foyer lumineux ou dans une situation plus contraire à celui-ci. Cependant, comme tous les rayons lumineux ne sont pas absorbés par les surfaces qui s'en trouvent frappées, celles-ci, par réflexion, deviennent des foyers secondaires, éclairant à leur tour les surfaces à l'abri du foyer principal. Ainsi s'établit entre la lumière ou le clair et l'ombre ou l'obscur, un clair-obscur résultant de l'influence de la réflexion par l'une surface sur l'autre. L'intensité des ombres ainsi que des lumières dépend des foyers lumineux, en sorte que plus la lumière est vive, moins les ombres sont obscures et vice versa, toutes autres choses d'ailleurs égales.

La lumière nous permet, non seulement de percevoir les contours des corps, mais aussi les couleurs qui ne

sont que les impressions produites sur l'œil par la réflexion de la lumière sur les corps. Toute couleur type, bleu, jaune, rouge, vert, etc., a une infinité de nuances ou de teintes qui s'élèvent du ton le plus foncé au ton le plus clair, du noir au blanc, pourrait-on presque dire. La lumière, en éclairant un objet d'une couleur uniforme quelconque, produit par le clair, l'obscur et le clair-obscur, ou la réflexion inégale par les différentes surfaces, une infinité de nuances. Une lumière qui n'est pas absolument blanche modifie la couleur des objets selon la nature de son foyer et du milieu par où elle passe ou de la coloration de ses rayons.

Les couleurs, d'après leurs teintes plus ou moins foncées, absorbent plus ou moins de rayons lumineux; mais comme elles ne les éteignent pas tous, il s'établit entre les couleurs, de même qu'entre les surfaces, un jeu d'influence réciproque qui modifie l'une couleur par l'éclat de l'autre et produit un jeu de clair-obscur. Enfin, comme l'influence de la réflexion s'affaiblit avec la distance, il se fait une insensible dégradation de teintes correspondant au degré d'éloignement des objets.

Les arts du dessin s'emparent de tous ces moyens que lui fournit la nature, en les imitant soit directement et complètement, soit de plus loin et par des moyens plus simples. Ainsi le dessin proprement dit, la gravure, la lithographie, etc., emploient le trait, le relief, la lumière, les ombres, le clair-obscur et la relation des tons des différentes couleurs allant du plus clair au plus foncé; la peinture, l'aquarelle, le pastel font, en outre, usage des couleurs réelles avec

leurs teintes diverses directes et de clair-obscur. La sculpture et l'architecture n'ont que le relief, l'ombre et le clair-obscur, à moins de recourir à la polychromie par la peinture ou la juxtaposition de différentes matières. L'art des jardins se sert directement de la nature en accumulant ses effets pittoresques de couleur et de disposition, et en laissant la lumière produire ses propres effets.

Tout corps inerte est, de sa nature, indifférent au mouvement et au repos, et ne change d'état que par suite de l'opération d'une cause externe. Tout corps vivant, au contraire, est doué de forces capables de déterminer des mouvements d'autant plus compliqués que l'être est plus parfait. Les végétaux, outre les mouvements que leur impriment les forces extérieures, le vent, par exemple, ont des forces expansives de développement, d'héliotropisme, de contractibilité dont l'action est sensible, sinon dans les mouvements mêmes qu'elles produisent, du moins dans leurs résultats. Les animaux sont doués de forces locomotrices qui permettent à l'individu de se mouvoir, de s'emparer de sa proie, de se défendre, etc.; et, en avançant dans l'échelle des êtres, à mesure que les espèces sont plus parfaites, ces forces le deviennent aussi et fournissent à l'individu le moyen d'exprimer ses appétits, ses passions, ses volontés, ses pensées. Pour autant que ces modifications produisent un changement de position dans la disposition générale des corps vivants et des différents membres, ce sont des mouvements; et pour autant qu'ils expriment des sensations, des sentiments, des volitions, ce sont des gestes ou des attitudes, qui constituent

une partie de la physionomie, laquelle se complète pour l'homme par la circulation du sang, le regard, la parole, etc., manifestant les actes de l'intelligence et des autres facultés.

Le mouvement, le geste, la physionomie, sont intermédiaires entre la matière et l'esprit, et peuvent être utilisés aussi bien par les arts qui se basent sur les formes dans le temps, que par ceux qui se servent de formes dans l'espace.

Tout corps qui vibre et ébranle l'air produit un bruit; si celui-ci est musicalement appréciable, c'est-à-dire, s'il y a moyen de déterminer son degré d'acuïté ou de gravité relativement à un autre, c'est un son. Ce son s'émet avec une force plus ou moins grande qui constitue son degré d'intensité; il change d'après la nature et la disposition de l'objet qui le produit, et prend un caractère particulier qui est son timbre. Un ensemble de sons disposés de telle sorte qu'ils se reposent les uns sur les autres ou s'appellent les uns les autres selon leurs lois d'affinité et d'attraction constitue l'harmonie; et une suite de sons unis entre eux, accompagnés ou non de leur harmonie, produit la mélodie. Ces sons peuvent avoir ou ne pas avoir différents timbres dont la réunion est un orchestre.

Un son est émis avec plus ou moins de rapidité, et ainsi il est plus ou moins long ou bref. Une disposition déterminée de longues et de brèves qui reviennent à des intervalles également déterminés, produit le rhythme. Une succession de sons se fait avec une vitesse plus ou moins grande qui en est le mouvement.

Le son, indépendamment de sa position sur l'échelle musicale, est susceptible de recevoir une prononciation nette qui est l'articulation et forme les syllabes. Celles-ci servent à composer les mots ou la parole qui indique les êtres, les objets, les propriétés, les actions, les relations, etc. Les mots en tant qu'ils expriment, par leurs formes et leurs dispositions, des idées ou des sentiments, constituent le langage.

La musique se sert du son, de la mélodie, de l'harmonie, des timbres et de leurs combinaisons; la poésie et l'éloquence, du son articulé ou de la parole écrite ou parlée. Celle-ci peut s'unir au son musical et s'allier au mouvement, au geste et à la physionomie qui, de leur côté, peuvent être employés seuls ou se combiner avec la musique.

Tel est l'ensemble général des formes dont on trouve les types dans l'intelligence et la réalisation déterminée dans la nature, et que l'art emploie comme moyens d'expression.

Bien que ces formes, en tant que pures formes, ne signifient qu'elles-mêmes, nous constatons cependant que, dans leur réalisation concrète, c'est-à-dire, dans les êtres et les choses, elles prennent une signification déterminée. Dans la nature, chaque chose a un caractère, une physionomie qui lui est propre et la distingue de toutes les autres. En outre, dans les êtres doués d'une vitalité active, cette physionomie se transforme d'après leurs situations diverses et leurs modifications internes et externes. Ces formes affectent différemment notre sensibilité, nous attirent ou nous repoussent d'après leur propre caractère autant et plus que d'après le nôtre. En tant qu'elles déterminent la phy-

sionomie caractéristique des objets, il faut qu'il y ait un rapport réel entre elles et l'idée, l'essence, le but des êtres et des choses ; en tant qu'elles expriment les modifications de la sensibilité de l'individu qui en est revêtu, ou impriment des modifications à celui qui les perçoit, il faut qu'il y ait un rapport réel entre elles et le sentiment.

Les formes des êtres ne sont pas et ne peuvent pas être arbitraires, vu que ce sont elles qui en déterminent extérieurement l'idée ou le but, la structure, les développements, les moyens d'action et toutes les propriétés individuelles. Notre faculté d'abstraire nous permet de distinguer les formes génériques, les formes spécifiques et les formes individuelles.

Les formes génériques, qui constituent le type du genre, sont celles qui manifestent les propriétés purement essentielles à ce genre, sans aucune forme qui indique une propriété spécifique ou individuelle ; c'est le type le plus abstrait. De la forme générique découle la forme spécifique qui, outre les formes purement essentielles au genre, donne encore celles qui manifestent les propriétés essentielles aux différentes espèces d'êtres qui viennent se ranger sous le type général. Dans les espèces se trouvent ordinairement un grand nombre de variétés, de races ou de familles qui, outre les propriétés et les formes génériques et spécifiques, en ont encore certaines autres essentielles à certaines classes d'individus appartenant tous à la même espèce. Les formes individuelles réunissent les formes essentielles au genre, à l'espèce et à la variété avec un certain nombre d'autres indéfiniment variées manifestant, dans une infinité de combinaisons différentes,

les propriétés individuelles qui déterminent les êtres et les distinguent entre eux.

Dans la nature il n'existe pas d'être qui n'ait que des propriétés et des formes purement essentielles à l'espèce ou au genre; chacun d'eux est déterminé par des propriétés et des formes qui sont siennes et permettent de ne le confondre avec aucun individu quelconque, même de sa propre famille. Les genres, les espèces et les variétés n'existent donc que comme idées, et n'ont pas d'existence réelle en dehors des individus appartenant à ces variétés, ces espèces et ces genres.

La science s'élève de l'individu à l'espèce, en passant par les variétés, et de là au genre; elle fait ainsi ses classifications d'après des catégories abstraites qui réunissent, dans leur compréhension, les propriétés et les formes purement essentielles. Elle détermine les propriétés et les formes spécifiques en écartant toutes celles qui sont individuelles dans les différents êtres dont le rapport est le plus immédiat, qui se ressemblent le plus et se touchent de plus près, pour ne conserver que celles qui appartiennent à tous. Les espèces obtenues, on peut s'élever au genre et à des catégories de plus en plus générales, et aller ainsi jusqu'à la dernière catégorie possible, le pur être, la plus vide des abstractions.

Le rapport entre la forme et les propriétés se maintient à tous les degrés du particulier au général, parce que la raison des formes est toujours une conséquence du but ou de l'essence de l'être, qu'on le considère dans ses propriétés individuelles ou dans ses propriétés essentielles. Plus on s'élève, plus les

essences deviennent simples ainsi que les formes; car moins il y a de propriétés, moins il faut de déterminations qui leur permettent d'agir. Dans les individus, les formes sont nettement déterminées, parce que l'être lui-même l'est; dans les familles ou les variétés, les caractères communs constituent encore un ensemble très distinctif; dans l'espèce, le nombre de propriétés se trouve de beaucoup réduit, et les formes sont moins caractéristiques; elles deviennent ensuite de plus en plus rudimentaires à mesure que les essences se simplifient. Si l'on va jusqu'à la dernière catégorie, il ne reste plus que l'idée abstraite d'être, vide et indéfinissable, qui ne peut revêtir aucune autre forme que le point mathématique, irréalisable lui-même.

Sans s'occuper de ces hautes abstractions scientifiques, on constate presque instinctivement que, dans la nature, chaque objet et chaque être ont des formes en rapport avec leur fin et que leur ensemble en constitue le caractère. Cette observation porte l'intelligence à considérer de plus près cette harmonie. Une étude même assez superficielle encore montre immédiatement que chaque forme particulière correspond à un but particulier et a sa raison d'être; que toutes les formes sont coordonnées et subordonnées entre elles eu égard à leur importance relative dans l'être et subordonnées toutes au but général de celui-ci qu'elles déterminent et auquel elles permettent d'agir. L'étude de ces formes en elles-mêmes, dans leur rapport avec leur fin, leur prédominance chez tel être et leur subordination chez tel autre, enrichit l'intelligence, la mémoire et l'imagination d'une foule de faits, de formes et de rapports, richesse inépuisable à laquelle

nous recourons pour réaliser nos propres créations.

Les formes dont nous revêtons nos idéaux résultent ainsi de deux sources différentes : de la science des harmonies de la nature et de la perception de l'idéal. Sans celle-ci nous ne saisirions pas le lien intelligible d'harmonie entre le but de l'être et sa forme, ni la raison de sa structure; sans la connaissance de la nature, nous serions impuissants à donner une forme à certains idéaux, qui se réduiraient ainsi à de simples essences scientifiquement connues. Cependant la source primordiale de la forme dans l'art est toujours notre idéal; car la nature n'offre jamais que des éléments d'imitation que l'intelligence, aidée de l'imagination et excitée par le sentiment, transforme en vue de l'expression de la pensée à laquelle tout est subordonné.

Pour parvenir à son but, l'artiste doit connaître, du moins dans son principe et ses applications les plus immédiates à son art, et saisir, aussi bien par le sentiment que par l'intelligence, le rapport des formes des êtres avec leur fin, ainsi que les modifications qu'elles subissent selon les propriétés, les actions, les passions purement individuelles. Cette connaissance exige une observation scrupuleuse et délicate; car, bien qu'il n'existe que des individus, on doit cependant déterminer quelles formes sont génériques, ou spécifiques, ou individuelles, ou purement accidentelles, parce que l'art, quoiqu'il ne réalise aussi que des individus, crée des individualités de différentes sortes.

D'abord il peut produire des êtres analogues à ceux qui sont dans la nature, un cheval, un homme, ayant les formes génériques, spécifiques et individuelles

réunies ; ensuite des individus types de races, n'ayant plus de propriétés individuelles et correspondant à l'idée d'espèce, non plus un cheval, mais le cheval arabe ; considérer des propriétés accidentelles comme essentielles et former ainsi des types abstraits : la belle femme, la Vénus de Médicis ; prendre ceux-ci pour symboles de propriétés abstraites dont on fait l'essence de l'individu : la beauté de la femme, la Vénus de Milo. Tous ces types, qui s'obtiennent par l'abstraction des propriétés et l'isolement des formes qui les expriment, se basent sur la nature, mais ne sont que des êtres créés par l'intelligence. Aussi l'artiste reste libre dans le choix de son symbole ; l'idée de force, par exemple, il peut la représenter aussi bien par un lion que par Hercule ; mais quel que soit l'individu au moyen duquel il l'exprime, on trouve toujours en celui-ci le même rapport typique de formes.

L'étude du rapport entre l'idée et la forme ouvre de vastes horizons à l'artiste : elle lui permet de s'élever au-dessus des formes individuelles défectueuses ou vulgaires ; d'en concevoir de plus parfaites, de plus caractéristiques, de plus expressives, de plus belles, qui répondent à l'idéal de la pensée et sont supérieures aux imperfections de la réalité.

Bien que le son ne soit pas une forme des êtres et des objets, mais le résultat de leur action, l'intelligence nous dit et l'expérience nous prouve que, dans la nature, les sons se trouvent en rapport avec le caractère des êtres et des objets qui les produisent. L'articulation, qui est un effet mécanique, est donnée à une foule d'êtres et particulièrement à l'homme. Cependant un

individu quelconque n'est, par cela seul, pas capable d'avoir un langage; il peut exprimer les sentiments qu'il éprouve; mais pour former le langage, il faut la pensée. L'homme seul, être intelligent, est doué de la parole et s'en sert non seulement pour exprimer ses émotions, même les plus fugitives, mais aussi ses pensées, ses jugements; elle lui est tellement essentielle, que sans elle l'esprit ne se développe pas et se trouve, en tout cas, impuissant à s'élever au-dessus de la connaissance des choses purement sensibles; elle est le premier et le plus complet moyen de communiquer la pensée, parce qu'elle est apte à exprimer l'universalité des idées, à éveiller l'universalité des sentiments et à faire surgir toutes les images.

Le mot est, en général, dans un rapport plus ou moins direct avec les objets matériels qu'il représente, et, comme les termes qui servent à exprimer les choses supra-sensibles ont été, pour ainsi dire, moulés sur le langage primitif plus matériel, on retrouve là encore ce même rapport plus ou moins conservé.

La parole est généralement en relation directe avec le caractère des individus et des races, leurs sentiments, leurs passions; faible ou vigoureuse, lente ou rapide d'après l'activité de l'être; elle indique même, par sa rudesse, sa dureté, son harmonie ou sa douceur, le caractère, la civilisation des peuples et la nature de leur séjour : les langues des nations incultes sont rudes et sauvages, celles des peuples civilisées douces et harmonieuses; les habitants des plaines et des villes ont un langage clair et limpide, ceux des montagnes et des bords de la mer un langage dur, puissamment articulé. En outre, le discours prend naturellement le

caractère de l'objet qu'il s'agit de dépeindre et a une telle force d'harmonie imitative que, dans des cas donnés, sans même comprendre la langue, on pourrait déterminer la nature de l'idée, des objets, des passions qu'il exprime.

L'art resserre ce rapport naturel : par l'accumulation d'articulations ou de syllabes claires, sombres, sonores, énergiques ou douces, par le rhythme lent ou vif, majestueux, coupé ou égal, il donne de la force, de la douceur, de la pompe, de la légèreté, du mouvement, de la vie à l'expression de la pensée selon le caractère de celle-ci; même il en augmente l'énergie en créant des formes nouvelles : par métaphore, comparaison, etc., il décrit une chose par une autre, parce qu'il y découvre un rapport plus caractéristique que dans le nom propre, et, par les inflexions de la voix, le geste et la physionomie, en augmente encore la puissance.

Les sons inarticulés, tels les divers bruits de la nature, ont aussi, en général, avec l'objet qui les produit, un rapport que l'intelligence peut analyser : les cris de joie sont différents de ceux de la colère ou de la douleur; la mer en fureur produit un effet tout autre que lorsqu'elle agite doucement ses ondes; le bruissement du zéphyr ne ressemble pas au sifflement du vent déchaîné, au sourd roulement du tonnerre, au fracas de la tempête. L'artiste s'empare de tous ces effets; par l'accumulation et la combinaison des sons en eux-mêmes, la fusion, l'isolement ou l'opposition des différents timbres, il produit des effets analogues et crée même des harmonies nouvelles pour l'expression de ses idées et de ses sentiments; et, unissant les

sons au langage, il donne à tous deux une expression plus puissante.

Le rapport entre la forme et le sentiment est double et doit se considérer à deux points de vue : en tant qu'exprimant des sentiments et en tant qu'impressionnant la sensibilité.

Dès son enfance, bien avant toute réflexion sérieuse, l'homme reçoit naturellement de toute chose une certaine impression qui l'attire vers l'objet ou l'en repousse. Cette attraction ou cette répulsion produisent l'amour ou la haine, fondement de tous les sentiments. Si les différentes impressions se contre-balancent de manière à se détruire l'une l'autre, ou si la sensibilité interne est obtuse, émoussée, blasée au point de ne plus éprouver aucune impression sensible d'un certain nombre d'objets déterminés, il y a, à l'égard de ceux-ci, apathie ou indifférence.

L'impression directe d'une chose sur le sentiment est produite par la forme extérieure. C'est elle, en effet, qui frappe avant même qu'on ait pu se rendre compte de cet objet, de son essence, de son but; c'est elle qui, en modifiant les sens, cause un certain plaisir ou une certaine peine qui éveille l'intelligence et l'excite à fixer la chose afin de la pénétrer, de la comprendre, de pouvoir la sentir encore mieux. Quand l'esprit et le cœur ont été cultivés, ils ne s'arrêtent plus à ces formes extérieures, mais s'élèvent à la conception et au sentiment des idées morales, philosophiques et religieuses qu'elles rendent sensibles.

Ce qui impressionne d'abord, c'est la nature. Celle-ci ne fournit pas seulement à l'intelligence des choses à étudier pour en acquérir la science; partout et tou-

jours elle exerce une influence directe et vivace sur la sensibilité qu'elle émeut. La vue de la nature et de ses phénomènes excite en nous le sentiment de la grandeur, la puissance, la beauté, la splendeur de la création. La contemplation des lois sublimes qui gouvernent l'univers et chaque être nous révèle le Créateur dont elle nous fait sentir et admirer la grandeur, la puissance, la bonté infinies. En outre, elle nous donne le calme, la joie, la mélancolie, la terreur, en raison de l'objet qui impressionne et auquel l'âme tend à se conformer.

Tous les sentiments inspirés par la nature dans son ensemble peuvent être produits par les objets particuliers : la forêt par ses ombres, sa fraîcheur, son silence; les rochers abruptes, les cîmes couvertes de neiges éternelles par leur masse imposante et majestueuse; l'océan par son immensité, ses ondes tranquilles, ses flots en courroux; la voûte des cieux par sa profondeur et l'infinité des astres qui tourbillonnent dans l'espace; l'orage par l'éclat de la foudre, le bruit du tonnerre, le hurlement de la tempête, nous émeuvent, nous subjuguent, nous terrassent. Le gazouillement de l'oiseau au fond du bocage; les soupirs du vent, le doux murmure de l'onde; l'ombre vaporeuse du soir, le calme de la nuit; le bonheur innocent, les jeux de l'enfance, les tendres soins d'une mère, la muette éloquence d'un regard d'amour nous séduisent, nous captivent, nous enchantent. Tout enfin parle à l'âme de Dieu, de notre grandeur, de notre petitesse, de notre destinée, de nos devoirs; nous remplit d'admiration, de reconnaissance, d'amour; produit les sentiments les plus tendres; nous fait

éprouver une joie intime ou une profonde et mélancolique rêverie. Ainsi surexcité, le sentiment nous élève au-dessus du monde réel dans un vague mystérieux où nous voyons un reflet de la beauté suprême, l'idéal éveillé par la beauté de la nature.

Quand nous avons été ainsi sous l'influence plus ou moins grande d'une chose et que nous cherchons ce qui a pu nous impressionner si profondément, nous voyons que souvent ce n'est que la forme dont l'objet, l'idée, ou le fait se trouvait revêtu dans ces circonstances particulières. Déterminer *à priori* quelles sont les formes qui doivent absolument produire des émotions données, et expliquer la raison de l'influence de chacune d'elles sur notre sensibilité n'est pas possible. Le sentiment a toujours quelque chose de vague et ne s'analyse, ne se discute, ne se démontre pas comme un théorème de géométrie ou une question de morale. En outre, les individus ayant tous un caractère distinct, un développement intellectuel et moral différent, l'impression d'un même objet est autre pour chacun. De plus, l'homme se trouvant, aux différentes époques de sa vie, dans des dispositions et des états physiques et moraux les plus divers, un même objet peut produire sur lui les effets les plus contraires. Un rien devient souvent la cause de nos émotions, soit par lui-même, soit par son entourage ou même par des circonstances tout à fait externes que nous y rattachons et qui le modifient à nos yeux.

Cependant il y a, entre certaines formes et certains sentiments, un rapport intime qui se manifeste chez tous, mais avec des degrés infiniment variables pour chaque individu à des moments différents. Ainsi, par

exemple, l'immensité de l'espace, de grandes lignes droites, des couleurs foncées, de sombres profondeurs, des sons graves et soutenus, des accords parfaits et surtout les accords mineurs, font naître des sentiments graves ou tristes, un recueillement profond; des lignes agréablement ondulées, la lumière et les teintes claires, des sons légers, des mouvements allègres et doucement cadencés, produisent des sentiments joyeux et tendres; le mouvement puissamment rhythmé, des sons éclatants, excitent l'ardeur et l'enthousiasme; des formes vagues sans être confuses, des couleurs peu éclatantes sans être sombres, des sons veloutés et indécis, des accords à attractions multiples, provoquent la rêverie; les lignes brisées, anguleuses et confuses, les couleurs obscures contrastées avec des clairs tranchants, l'éclair dans la nuit, des sons stridents et rudes, des accords dissonnants à renversements accumulés, des rhythmes coupés ou syncopés, remplissent d'inquiétude ou de terreur. Ainsi chaque forme, dans la nature et dans l'art, leurs infinies combinaisons de force et de contraste; la juxtaposition, ou la superposition de formes semblables ou contraires, ont avec nos sentiments un rapport plus ou moins éloigné, qu'on sent mieux que ne pourraient le démontrer à l'intelligence toutes les théories possibles.

La forme n'excite pas seulement le sentiment, elle le manifeste jusque dans ses modifications les plus fugitives, dans ses émotions les plus délicates. Tout animal a ses instincts exprimés à l'état latent par sa forme générale. Dès que sa sensibilité est en jeu, les formes sont modifiées de mille façons diverses selon l'opération de chaque passion en particulier ou de

leurs combinaisons multiples. Toute affection quelconque se manifeste par des signes extérieurs à peu près identiques pour tous les individus d'une même espèce, et très rapprochés pour toutes les espèces, selon les passions que les êtres particuliers sont susceptibles d'éprouver.

Cette modification est la plus complète chez l'homme, qui reflète sur son visage et dans tout son corps les émotions, les affections, les passions actuelles. Les sentiments malveillants, la colère, la jalousie, la haine, etc., enlaidissent les formes en les contractant ou en les boursouflant outre mesure, en rendant les teintes livides ou empourprées, en empêchant le mouvement ou en excitant des mouvements désordonnés, rudes et anguleux. Les sentiments bienveillants, la joie, l'amour, la reconnaissance, etc., embellissent les formes en les épanouissant, en produisant des teintes rosées, des mouvements gracieux et faciles. Ces divers sentiments, par eux-mêmes et surtout par leur manifestation, nous attirent ou nous repoussent selon qu'ils sont bons ou mauvais, parce que les dispositions bienveillantes constituent le fond de la nature humaine.

La science du rapport entre la forme et le sentiment, de même que celle du rapport entre la forme et l'idée, ouvre de vastes horizons à l'art. L'artiste qui, par l'esprit et par le cœur, a saisi ces relations, est capable d'introduire dans ses œuvres, quel que soit le procédé dont il dispose, les effets d'expression et d'impression nécessaires pour réaliser complètement sa pensée. Le sentiment éclairé par l'intelligence, et l'imagination excitée par le sentiment

lui permettent de produire dans les autres les émotions que lui ont données les sublimes harmonies de la nature et la jouissance de la possession de l'idéal, en revêtant sa pensée de formes expressives dont l'impression lui est connue. Ayant isolé dans les objets les qualités et les formes qui l'impressionnent, et analysé l'influence qu'en a subie son âme; ayant constaté par quelles modifications extérieures les affections intérieures se manifestent, il peut, dans l'élaboration de son œuvre, librement s'élever vers l'idéal.

Comme il ressort de ce qui précède, la détermination de la forme en rapport avec l'idée et le sentiment est, avant tout, une opération de l'intelligence éclairée par l'observation, l'expérience et l'étude. Cependant l'intelligence seule ne suffit pas pour la création d'une œuvre artistique. Celle-ci exige, pour déterminer les formes produites par l'imagination, l'intervention du sentiment.

De là résulte la différence de la valeur qu'a la forme dans la science, dans l'industrie et dans l'art. Aussi longtemps qu'il ne s'agit que d'exprimer ou de réaliser une pure idée, la forme est presque nulle et la recherche en serait souvent nuisible. Dans l'art, au contraire, dès qu'une idée se change en une pensée personnelle, le rôle de la forme devient capital, son influence presque toute-puissante. Son importance s'accroît à mesure que le sentiment domine dans la pensée et atteint son plus haut degré dans la poésie et la musique purement subjectives où le sentiment et la forme priment parfois complètement l'idée.

Ceci est tellement vrai, que bien des artistes et la majorité des amateurs, mus plutôt par le sentiment

qu'éclairés par l'intelligence, ignorant le véritable principe et le but de l'art, finissent par ne plus voir dans celui-ci que le sentiment et la forme. Quoique cette façon de juger soit incomplète, exclusive et fausse, elle est fondée; car, quelque grande que soit une pensée, elle perd toujours à ne pas être sentie ou mal formulée. Les hommes sont ainsi faits qu'il leur faut quelque chose de sensible qui les émeuve et les attire; si, dans l'élément matériel ou la forme, le sentiment fait défaut; si rien ne les y frappe et ne les séduit, ils restent froids et indifférents : les plus hautes pensées, les vérités les plus grandes doivent, poûr la plupart, plaire par la forme avant que d'être admises.

La forme obtenue uniquement par le raisonnement n'exprime que l'objet ou l'être lui-même, elle doit encore signifier la pensée entière de l'artiste. Par le sentiment, celui-ci anime ce corps inerte, fait mouvoir ces muscles, parler ces yeux, vivre ce feuillage; il pare ce site d'ombres profondes, de riants bosquets, d'une tendre verdure, pour exprimer par eux le mystère, l'amour, la douce joie; il introduit dans la nature inerte le sentiment de la vie en l'unissant à la nature vivante : ce paysage est animé par la présence de l'homme ou de l'animal; cet orage a des témoins qui, par leur épouvante et leur terreur, en rendent encore plus sensibles la grandeur et la majesté; il fait agir, aimer, souffrir ces hommes évoqués d'un autre âge pour nous communiquer leur pensée intime en nous faisant assister au drame de leur vie; il nous élève avec lui dans le monde de l'idéal en exprimant et en imprimant une suite continue d'idées et de sentiments

qui nous entraînent et éveillent nos plus hautes aspirations.

Dans le portrait même, où il s'agit de reproduire l'exacte ressemblance, l'artiste montre le caractère de l'individu et l'impression produite par celui-ci sur son âme; il anoblit les traits les plus vulgaires par la manifestation de la pensée et, à travers la laide figure d'un Socrate, il fait resplendir la grande âme d'un Platon; il anime même un cadavre en exprimant la douceur de la mort comme avant-goût des félicités éternelles. En réunissant ainsi tout ce que lui fournissent la nature et sa propre pensée, il atteint à un degré d'expression supérieur à celui de la réalité, et à une force d'impression que celle-ci ne peut le plus souvent obtenir sans que l'âme fasse un retour sur elle-même.

Quelle que soit l'importance de la forme, elle est de sa nature subordonnée à la pensée. En effet, ni dans la réalité, ni dans l'industrie, ni dans l'art, elle n'a de portée qu'en tant qu'elle sert à déterminer matériellement le but de l'objet, et de valeur artistique que pour autant qu'elle exprime des pensées ou des idées et des sentiments.

Dans la nature, chaque forme est en rapport avec le but général et particulier de l'être, et toute forme contraire à cette fin est une monstruosité. Les formes résultant des grandes commotions de la nature, n'ayant rien de fixe ni de déterminé par rapport au but d'un objet, n'ont de portée que parce qu'elles influent par leurs masses, leurs lignes, leur désordre, leur puissance, sur le sentiment du spectateur, qui leur attribue une signification en raison de l'impression produite.

Dans les œuvres de l'industrie humaine, les formes n'ont de même aucune portée que pour autant qu'elles déterminent le but de l'objet et en facilitent l'emploi ; toute forme qui ne contribue pas à cette fin est inutile ou nuisible. Dans les productions qui sont en même temps du domaine de l'art et de l'industrie, les formes doivent contribuer au double but de l'objet, d'être utile et de plaire : toute forme, quelque belle qu'elle soit, qui amoindrirait la facilité d'emploi, la résistance nécessaire, est mauvaise ; en outre, pour être agréable, vraie et belle, la forme artistique doit éveiller des idées de proportion, d'ordre, de symétrie, et prendre le caractère de force ou de légèreté en rapport avec la destination de la chose et ses différentes parties constitutives. Dans les arts qui ont pour but premier la manifestation de la pensée, toute forme qui, de sa nature, ne concourt pas à réaliser ou à agrandir cette expression, est inutile, souvent nuisible ou ridicule, selon qu'elle empêche celle-ci soit en l'amoindrissant par trop de détails, soit en la noyant dans des accessoires superflus.

Dans la nature, dans l'industrie et dans l'art, la forme n'est donc qu'une manière d'être qui détermine l'individu créé par l'intelligence, un mode de la réalisation de la pensée divine ou humaine ; et, dans l'art en particulier, elle ne peut jamais être qu'un langage traduit en paroles, en sons, en lignes, en couleurs, en pierres. Qu'on la prenne dans ses détails ou dans son ensemble, elle n'est que le symbole de la pensée, un simple signe destiné à réaliser l'idéal conçu ; en elle-même elle est sans valeur artistique proprement dite.

Ce qui le prouve, c'est que, dans l'art, on trouve pour chaque pays, chaque époque, chaque école, et même pour chaque artiste de quelque valeur, un style particulier ou un mode caractéristique d'expression qui fait varier la forme à l'infini, non d'après les choses représentées, mais selon les idées, les sentiments, les caractères des races, des générations, des individus. Si la forme y était pour elle-même, ces variations n'auraient pas leur raison d'être ; il y aurait certes encore, dans cette supposition, une habileté plus ou moins grande dans la réalisation matérielle, mais non une différence essentielle dans la façon de voir et de rendre, en raison du progrès, du recul et de la transformation des idées. En outre, quoique rien ne soit plus facile que de continuer et d'achever une forme qui a pour but de représenter ou d'énoncer un fait matériel, il est impossible qu'un artiste achève l'œuvre d'un autre, parce que le second ne peut s'identifier avec l'idée et le sentiment personnels que le premier a voulu manifester, et se trouve par conséquent incapable de déterminer la forme qui en est le signe.

Si l'on supprime la pensée ou qu'on la mette seulement en seconde ligne, comme simple donnée indifférente sur laquelle on brode, l'art tombe au niveau d'un métier à procédé plus ou moins difficile ; il devient une affaire de caprice, de charlatanisme ; il se prête à toutes les lubies, à toutes les folies et n'a plus de but ni de sens.

En effet, où la pensée ne remplit pas son rôle, il ne reste plus que la forme ou le langage. Or la forme pour la forme, le langage pour le langage, n'est-ce

pas le comble de l'absurde? A quoi bon parler pour ne rien dire? parler pour le simple plaisir de parler? La forme pour la forme, ce funeste principe qui a fait tourner tant de têtes, est la négation de l'art même. En effet, qu'en reste-t-il encore? La pensée? Elle n'a aucune portée artistique, elle n'est qu'une occasion, jamais un but; aussi, peu importe ce qu'elle est : le bien, le mal, le vrai, le faux, le beau, le laid, la vertu ou le crime, tout est indifférent, tout est identique. Grandes idées, nobles aspirations, sentiments élevés, idéal, sont choses bien inutiles, nuisibles peut-être comme imposant des entraves au libre jeu, aux fantaisies d'une imagination fiévreuse et désordonnée. Où cet art peut-il mener? Quel charme produirait-il? Quelles idées serait-il capable de répandre?

Le premier résultat de cette fausse théorie est de bouleverser les principes les plus élémentaires de la raison en subordonnant le but à un moyen; le second de faire naître dans les esprits une confusion complète entre les idées, en n'établissant aucune distinction entre le vrai, le faux, le bien, le mal, l'affirmation et la négation. Si cet art a quelque influence, il ne peut mener qu'au dévergondage de la pensée et du sentiment, et aller ainsi à l'encontre du but le plus élevé de l'art, le perfectionnement de l'homme. Et pour la forme même, est-elle la reproduction poétique de la nature? Non, il ne reste plus qu'une imagination sans frein, sans contre-poids; entre l'œuvre, la nature, la pensée, il n'y a plus de lien; la forme n'est qu'un assemblage plus ou moins brillant qui n'a plus de loi ni en dedans, ni en dehors de nous, plus de principes,

plus de base; c'est la fantaisie, le caprice, la folie érigée elle-même en principe.

Une erreur contraire, c'est l'idéalisme. Ce système trop exclusif ne voit dans l'art que la pensée et y subordonne tellement la forme, que celle-ci perd presque entièrement son importance. Certes, dans l'art considéré d'une façon générale, l'idée prime sur le sentiment et la pensée sur la forme, parce que le sentiment résulte de l'idée et la forme de la pensée, et parce que le sentiment et la forme n'auraient pas leur raison d'être sans l'idée qu'ils ont pour but de réaliser d'une manière expressive; mais, pour ce motif, on ne peut annihiler un de ces deux éléments essentiels : l'art sans la pensée et l'art sans la forme ne sont proprement qu'un art mutilé.

Le musicien, le poëte, le peintre, le sculpteur, l'architecte doivent tenir autant compte de la pensée que de la forme et de la forme que de la pensée. Ils ne peuvent laisser celle-ci incomplète, celle-là inachevée; il faut qu'ils les mènent toutes deux à la plus haute perfection possible. Sacrifier la pensée à la forme est une erreur de jugement; sacrifier la forme à la pensée est un manque de tact et souvent d'habileté technique : la pensée et la forme, toutes deux éléments essentiels à l'art, sont nécessaires au même titre et doivent complètement remplir le rôle que leur nature et la raison leur assignent.

D'après tout ce que nous venons de voir, il est suffisamment prouvé que la forme dans l'art n'est pas arbitraire, quoique l'artiste soit libre de choisir, comme symbole de sa pensée, l'objet qui lui semble le mieux y convenir. Elle n'est donc pas du domaine

exclusif de l'imagination ; l'intelligence, le sentiment, la raison interviennent dans sa création; et alors même qu'on traite des sujets abstraits , allégoriques, en dehors ou au-dessus de la réalité, l'imagination doit puiser, sinon son modèle immédiat, du moins ses éléments constitutifs et ses raisons dans les sublimes harmonies de la nature, source inépuisable de formes vraies et typiques. En revêtant la pensée de formes destinées à la rendre sensible, l'art ne peut directement copier la nature qui ne comprend pas cette pensée; l'imagination doit modifier la réalité d'après l'idéal, sous peine de n'exprimer rien et de ne donner de la nature même que l'enveloppe matérielle. Et, en opérant cette transformation, l'imagination ne peut détruire la réalité, ni la rendre monstrueuse; au contraire, il faut que l'art, autant que le permet la matière, suive la nature d'aussi près que possible, tout en rendant complètement la pensée.

Le spiritualisme ne consiste pas à s'écarter de la vérité de la nature sous de faux prétextes qui cachent souvent l'ignorance, ni à amaigrir les formes et à créer des êtres étiques sans vie et sans énergie, prétenduement pour ne pas tomber dans le matérialisme. Il n'exclut ni la vigueur, ni l'éclat, ni rien de ce qui contribue à relever la puissance de l'expression et de l'impression, à augmenter l'attrait, la beauté et la splendeur de l'œuvre. Mais il veut que tous ces moyens d'effet ne soient pas employés en pure perte pour faire parade, qu'ils servent à rehausser la pensée et à la rendre plus attrayante et plus expressive. Aussi quand il peint ou fait agir des hommes, il ne vise pas à obtenir seulement des effets matériels qui plaisent aux sens

mais à réaliser son idéal; et pour y parvenir, il fait un choix délicat de formes belles, énergiques et supérieures à la nature, parce qu'il leur a donné une portée plus grande en les unissant intimement à sa pensée.

§ 3.

Le procédé dans les arts.

SOMMAIRE : *Les procédés se basent sur la science des lois de la matière et sur la connaissance des formes. — Comment s'acquièrent les procédés. — Le procédé et le faire. — Unité des procédés de l'art et de l'industrie. — Valeur relative du faire et du procédé dans l'art.*

Le procédé est une manière d'opérer pour arriver à un résultat déterminé. Nous avons, dans les paragraphes précédents, parlé des procédés psychologiques de l'art; ce paragraphe ne s'occupe que de ses procédés matériels, c'est-à-dire, de l'emploi des divers moyens dont il se sert pour réaliser extérieurement l'expression de la pensée par la forme.

Toute matière a des lois absolues pour elle : on ne peut l'employer que dans certains cas, d'une certaine façon, jusqu'à un certain point. La science de ces lois et des conséquences qui en découlent forme la base des procédés de tous les arts et de tous les métiers. Elle comprend la connaissance de la matière particulière dont on se sert, de ses propriétés les plus utiles, de son alliage possible avec d'autres, des modifications que celles-ci lui font subir, etc.

Elle donne, comme conséquence, le mode d'emploi, de travail et de maniement que chaque matière exige. Tout artiste, de même que tout ouvrier, doit posséder cette science en ce qui concerne sa spécialité : le poëte doit connaître sa langue ; le musicien ses instruments ; le peintre, le sculpteur et l'architecte, les couleurs, les pierres, les bois qu'ils emploient, tout comme le cordonnier son cuir et le tailleur son drap.

La seconde partie du procédé, c'est la connaissance des formes et la manière de les employer avec pureté et correction : l'écrivain doit savoir sa syntaxe ; le musicien l'harmonie ; le peintre, le sculpteur, l'architecte, le dessin avec tout ce que ces différentes branches comportent. La troisième partie, c'est la science des effets que l'on peut obtenir par l'union de la forme avec chaque matière isolée et dans les combinaisons multiples des moyens dont on dispose : le poëte doit connaître les ressources de sa langue ; le musicien celles de son orchestre ; le peintre, le sculpteur, l'architecte, celles que lui fournissent tous les moyens dont leurs arts respectifs disposent en vue de l'expression.

Cet ensemble de sciences constitue la base du procédé ; mais, à côté de la théorie, il faut une pratique longue et sérieuse qui permette d'appliquer celle-ci et d'en tirer tout le profit possible. Ceux qui veulent séparer la théorie de la pratique ne peuvent jamais aboutir qu'à faire, d'un côté, des savants peu ou point artistes, et, de l'autre, des artistes peu ou point savants ; en un mot, des hommes incomplets.

En effet, la théorie seule ne donne pas l'habileté nécessaire pour réaliser ; si l'on ne s'exerce pas l'oreille

et la vue, l'esprit et la main pour l'intelligence et le rendu de la forme, on ne peut jamais produire une œuvre convenable. La pratique sans la science est une aveugle sans guide : elle marche à tâtons, sans fermeté; elle peut parfois atteindre au but, mais n'en est pas sûre; et, si par expérience elle a la certitude de réaliser tel effet donné au moyen de telle opération, elle est à chaque pas arrêtée, parce que l'expérience, sans principe ni méthode, ne se porte que sur des choses isolées, déjà faites et éprouvées, dont on ne peut légitimement tirer aucune conclusion qui permette de déterminer d'avance ce que l'on produira en dehors de ce cas isolé. En opérant ainsi, l'on passe d'un essai à l'autre, et tout ce que l'on obtient, c'est un peu d'habileté mécanique dont on ne sait le plus souvent ni le pourquoi, ni le comment. Cette lutte continuelle et sans issue contre les difficultés du métier, produite par l'ignorance, est bien faite pour dégoûter à jamais de l'art.

Le procédé doit s'étudier en entier, théoriquement et pratiquement. Dans cette étude, si l'on veut simplifier la voie, abréger la route et rendre les résultats réels et sérieux, la théorie doit se fonder, non sur des caprices, des fantaisies, des partis pris d'école, de routine ou de suffisance, mais sur les principes élevés et immuables de la science, sur les mathématiques, la physique, etc., et avoir un développement logique et rationnel. Il faut qu'elle guide la pratique à chaque pas et que celle-ci s'appuie constamment sur la science pour marcher avec assurance; hors de là, le résultat est insignifiant ou nul. C'est pour avoir méconnu ce principe si simple et si naturel que tant d'intelligences

se sont fourvoyées, et que tant de capacités et d'efforts ont été perdus.

Le procédé peut être considéré à deux points de vue : en lui-même, et dans son rapport avec l'art. En lui-même, le procédé est un métier qui a pour but la transformation de la matière, la représentation des objets, l'énoncé des faits avec correction de formes, habileté de pratique, etc. Comme tel, il ne sert que pour l'enseignement élémentaire des moyens de rendu, pour l'étude exacte et consciencieuse de la forme en elle-même et dans les objets, ainsi que pour la copie et la mesure des choses à produire par l'industrie.

Bien que le procédé ainsi entendu n'ait réellement pas de valeur artistique, on ne peut cependant s'en passer pour l'étude et la pratique de l'art. En effet, avant de vouloir exprimer une pensée par la forme, il faut qu'on soit maître de celle-ci : il est impossible d'atteindre la fin sans posséder les moyens. Mais tous ces moyens n'ont de rapport avec l'art que pour autant qu'ils sont au service de la pensée comme modes d'expression; l'habileté acquise dans la pratique et la connaissance de la théorie ne constituent pas plus l'artiste que ces objets ne font l'art. Ainsi la peinture, la sculpture, l'architecture, ont absolument besoin du dessin et du modelage; cependant, quand même on saurait dessiner et modeler en toute perfection d'après un modèle quelconque, on ne serait pas artiste pour cela, parce que l'art n'a pas pour essence la reproduction exacte de la forme, mais l'expression de la pensée. De même celui qui posséderait à fond le solfége, l'harmonie, le contre-point, la grammaire, la syntaxe, etc., et en démontrerait au besoin les règles,

ne serait par là ni musicien, ni écrivain, parce que la connaissance et la pratique de ces choses constituent une science et une habileté, mais non pas l'art.

Pour toutes les branches de l'activité humaine qui emploient les mêmes matières et les mêmes formes, les procédés, en tant que moyens matériels, sont identiques. Il ne s'établit une différence entre eux qu'au moment où, d'un côté, le procédé devient un moyen d'expression, tandis que, de l'autre, il continue à être un mode de pure production de formes. Ainsi il n'y a pas de grammaire spéciale pour le garde champêtre et le poëte; ni un solfége particulier pour les croque-notes et les compositeurs; ni un dessin différent pour le forgeron, l'ébéniste, le peintre, le sculpteur, l'architecte. Tous, artisans et artistes, doivent posséder au même titre les mêmes éléments des procédés particuliers de leur branche d'activité, et l'artiste de même que l'artisan, qui, en tout ou en partie, manque de ces connaissances, est incomplet.

Pour celui qui n'a qu'à produire des formes, ces moyens suffisent; mais pour celui qui veut faire de l'art, il faut plus. Quand l'idée, le sentiment, le plan et tous les détails existent dans la pensée, il s'agit de les rendre au dehors avec toute la précision, le sentiment, la perfection possibles. Le seul moyen d'en réaliser la forme, c'est le procédé; celui-ci, dans l'art, n'est donc plus un simple mode ni d'imitation, ni de reproduction, ni d'énonciation de faits réels, matériels et sensibles, mais un mode compliqué de l'expression de la pensée. Le procédé en action, ou le faire, n'y intervient pas à l'effet de montrer l'habileté et la science acquises; il est là exclusivement pour expri-

mer par la forme l'idée et le sentiment de l'artiste, sa manière de voir et d'apprécier son objet. Si le procédé reste en deçà ou va au delà, il est incomplet ou faux et manque son but; car, d'un côté, il n'exprime pas complètement la pensée, parce que les moyens lui font défaut pour en réaliser la forme avec toute la finesse, l'ampleur, la grâce, l'éclat, le charme, l'expression qu'elle comporte; de l'autre, il sacrifie la pensée à la forme et, dans celle-ci même, la partie la plus expressive à la manière de traiter les détails, les accessoires qui se trouvent parfois parfaitement inutiles et, dans tous les cas, ne sont qu'un simple cadre pour l'expression de la pensée poétique.

Chaque artiste a un caractère, une tournure d'esprit, une manière de sentir qui lui sont propres, et par conséquent une manière spéciale de saisir, de voir, de juger, d'apprécier les objets qu'il tâche d'exprimer au dehors par son faire. Cette façon personnelle de rendre ses pensées, de traiter son sujet, constitue sa manière à lui, ou son style, qui le distingue sous tous les rapports de tous les autres. Le faire est donc un élément puissant d'originalité; car, par son mode d'action, il prend un caractère distinctif nettement déterminé : dans la touche fine, légère, ferme, hardie, rude, il reflète les qualités de l'artiste, son esprit, ses tendances. Pour atteindre ce résultat, il est de toute évidence qu'il doit se fonder sur une science profonde, une grande habileté et une expérience solide. En effet, tout dans le faire est de création personnelle : la couleur, le clair-obscur, l'harmonie, l'orchestration, la tournure, et n'importe quel autre élément d'expression. C'est à ce titre que le procédé en action est un élément aussi

essentiel à l'art que la pensée et la forme auxquelles seul il donne une réalisation; c'est pour ce motif que l'imitation directe de la nature a une valeur artistique aussi longtemps que le faire montre une certaine interprétation de la réalité; et c'est par ce seul côté et ce seul mérite que le matérialisme et le réalisme matérialiste touchent à l'art.

La science s'acquiert par l'étude des règles, l'habileté par la pratique; mais le procédé ne s'élève jamais plus haut. Le faire est un mode d'expression, alors même qu'il y a des lacunes dans la science et de l'inexpérience dans la pratique. Le procédé s'enseigne avec tous ses développements; tous sont capables d'en acquérir la science et la pratique, pourvu qu'ils aient une certaine dose d'intelligence, de bonne volonté et de courage. Le faire relève de l'individu, de son génie, de son éducation et de toutes les circonstances qui modifient sa manière de voir et de sentir : c'est une chose naturelle qu'on peut modifier, mais qu'on ne peut ni donner, ni acquérir. Le faire ne dépend pas du procédé, mais celui-ci est au service du faire : toute l'histoire de l'art confirme qu'avec des procédés identiquement les mêmes pour tous, chaque artiste a son faire parfaitement différent. Le procédé seul n'aboutit qu'à une imitation matérielle, le faire l'élève à une expression de la pensée.

Quelle que soit la valeur du faire dans l'art, on ne doit pas le confondre avec l'art lui-même. En effet, le premier élément essentiel est la pensée, le second la forme comme mode d'expression. Or, ni l'idée, ni le sentiment, ni la forme ne dépendent du procédé ni du faire. La pensée vient entièrement de l'intelligence

et de la sensibilité; la forme, de l'imagination excitée et guidée par le sentiment et la raison; et quoique la forme déterminée dépende en partie de la matière employée, c'est encore le procédé qui est au service de la forme pour la réaliser, et non celle-ci qui est subordonnée au procédé pour se plier absolument à ses exigences.

Le procédé triomphe de l'inertie de la matière, la soumet à la volonté; par lui-même il ne peut rien au delà; employé par un artiste réel, il sert à rendre les mille nuances de la pensée; ce moyen nécessaire de réalisation est à l'art ce que le corps est à l'âme. Cela montre suffisamment qu'un faire de parti pris, une façon de rendre toujours la même, dictée par le caprice ou par un esprit de système, n'a plus rien de commun avec l'art et le fausse même. Car, si le faire constitue en partie le style et l'originalité, c'est à la condition de révéler la personnalité de l'artiste; hors de là, c'est souvent du charlatanisme, parfois de l'ignorance ou l'absence complète de toute qualité distinctive.

Pour les matérialistes, comme nous l'avons déjà vu, tout l'art consiste dans le procédé en action ou le faire, non comme expression de la pensée, vu qu'ils n'admettent pas celle-ci, mais comme moyen de rendu plus ou moins caractéristique, c'est-à-dire, au fond, capricieux, de la réalité. Comme la reproduction de la nature est, somme toute, une chose tout à fait impossible, on est forcément conduit à admettre dans l'art le sentiment; et, comme celui-ci ne se fonde plus sur rien, on tombe nécessairement dans une sorte de sentimentalisme faux qui engendre la manière outrée,

le parti pris, le mauvais, le pire. Arrivé à ce point, le procédé s'altère ; de science il n'est plus question ; de pratique on a toujours assez. La forme elle-même vieillit, se perd ; il faut du neuf, de l'excentrique, de l'impossible ; et de l'art ? Il n'y en a plus

---

CHAPITRE IV.

FACULTÉS ET PROPRIÉTÉS ARTISTIQUES.

SOMMAIRE : *Détermination des facultés et des propriétés artistiques.*

Pour pouvoir produire une œuvre sérieuse et réellement artistique on doit être doué à un haut degré de facultés créatrices ; pour choisir parmi l'infinité des objets et des formes ce qui convient le mieux, il faut certaines facultés critiques et appréciatrices ; et pour donner à son œuvre le caractère de personnalité qui en fait, en grande partie, le mérite, il est nécessaire d'avoir certaines qualités particulières et distinctives.

La première chose dans l'art, c'est l'idéal qu'il s'agit de réaliser dans un objet déterminé. On doit donc avoir l'intelligence suffisamment forte pour saisir en eux-mêmes, dans leur ensemble et leurs détails, l'idéal et l'objet par lequel on veut le traduire, l'idée objective à exprimer et à développer, et le rapport de cette idée avec l'idéal. Il faut, en outre, se trouver doué d'un sentiment assez vif pour être psychologiquement impressionné par les qualités et les perfections intelligibles des objets intelligibles et sensibles et par les perfections matérielles des objets qui frappent les sens.

La seconde chose, c'est la forme chargée de rendre au dehors toutes les idées et tous les sentiments objectifs et subjectifs que comporte la conception. Pour créer des formes capables d'exprimer ainsi la pensée, il est nécessaire d'avoir une puissante imagination, faculté éminemment créatrice, qui trouve un grand auxiliaire dans la mémoire et un contrôle dans le bon sens. Comme entre les diverses formes qu'invente l'imagination ou qu'elle puise dans la mémoire et la nature, les plus convenables, les plus belles, les plus expressives sont à choisir, il faut le goût, faculté éminemment esthétique et critique. En outre, il est nécessaire que les sens soient suffisamment exercés pour saisir, avec exactitude et justesse, les formes matérielles des objets, et que l'on ait acquis une habileté assez grande pour produire au dehors, par le moyen du procédé, les formes inventées par l'imagination et choisies par le goût. Enfin, on doit être doué d'une forte raison pour ne pas laisser errer l'intelligence, divaguer le sentiment, s'égarer l'imagination d'après les impressions du moment souvent fausses, presque toujours incomplètes et jamais bien sûres avant la preuve du contraire.

L'ensemble des propriétés intellectuelles, morales et physiques de l'homme, dans leur combinaison particulière, constitue le caractère inné de l'individu ; leur développement plus ou moins complet, leur éducation plus ou moins bonne, produisent son caractère acquis, lequel peut encore se modifier par toutes les circonstances internes et externes qui exercent quelque influence sur les idées et les sentiments. Comme toutes les propriétés appartiennent à un seul et même

être, dans quelque état que celui-ci se trouve, elles s'influencent mutuellement; il s'ensuit que chacun voit, sent, apprécie, juge et s'exprime à sa manière.

La façon de s'exprimer, c'est le style. Si l'individu a un caractère nettement déterminé qui se distingue de celui des autres, il a un style qui lui appartient en propre et constitue son originalité. Mais les facultés les plus puissantes, les propriétés les plus caractéristiques ont besoin de s'appuyer sur des sciences générales et spéciales, et d'opérer d'après la raison. L'art n'est-il donc pas libre? Certes; mais la véritable liberté n'est pas une aveugle errant à l'aventure, se décidant sans savoir pourquoi : elle est éclairée par la raison, guidée par l'intelligence dans son action et son choix.

§ 1.

L'imagination.

SOMMAIRE : *L'imagination et la mémoire. — L'imagination n'opère pas sans lois. — Son rôle dans l'art. — L'imagination n'opère pas seule et profite de l'éducation des autres facultés. — Influences que subit l'imagination.*

L'imagination est la faculté de se représenter sous des formes sensibles des choses sensibles ou non en elles-mêmes. Dans son opération, elle se combine avec la mémoire qui est la faculté de conserver dans l'esprit et de reconnaître les choses antérieurement connues. La mémoire diffère de l'imagination sous différents rapports. Pour qu'il y ait acte de mémoire,

il faut que l'esprit constate l'identité de l'objet saisi actuellement avec celui antérieurement perçu; ce qui n'est pas nécessaire pour l'imagination. De l'autre côté, celle-ci est plus efficace, parce qu'elle produit des objets, tandis que la mémoire en rappelle seulement.

L'imagination peut deux choses : conserver les formes que nous donnent les sens; combiner ces formes, ainsi que celles fournies par l'étude de la forme abstraite et en créer de nouvelles. L'imagination conservatrice peut donc être considérée comme une espèce de mémoire, mais l'imagination créatrice s'en distingue essentiellement. Celle-ci ne fait ni des choses, ni des formes absolument nouvelles; mais, au moyen de celles données par les idées d'une façon générale et abstraite, et par la nature d'une façon concrète et individuelle, retenues par elle et spécialisées avec l'aide de l'intelligence, elle en produit d'autres pour réaliser au dehors des objets qui n'existaient pas antérieurement. Elle peut s'exercer sur les formes purement sensibles des choses et sur les formes purement abstraites, par là elle est un élément producteur de l'industrie, de la mécanique et de la construction; ou sur les formes sensibles destinées à exprimer nos idées et nos sentiments, et par là elle est une des facultés génératrices de l'art.

L'imagination opère-t-elle sans règles, ou bien suit-elle, dans son action, certaines lois déterminées? Elle peut l'un et l'autre. Lorsque, excitée par un sentiment vague, elle travaille sans objet et sans but, elle n'est certainement sujette à aucune règle, et opère, comme dans les rêves, par liaisons d'idées en passant d'un objet à l'autre. Quand elle s'exerce sur de sim-

ples formes, sans idée déterminée à réaliser, elle cherche instinctivement des formes élégantes, harmonieuses, se trouve, sans le savoir, sous l'influence du sentiment du beau, et, quoique travaillant sans règles nettement déterminées, elle n'est déjà plus sans loi. Lorsqu'elle opère sur des formes destinées à réaliser une idée, comme dans la mécanique et l'industrie en général, elle doit nécessairement rechercher les formes permettant d'utiliser le plus économiquement les forces physiques à mettre en œuvre, de rendre l'emploi de l'objet facile, sa construction solide et ainsi de suite; dans ce cas, elle subit des lois sévères et impératives, sous peine de construire des objets dont on ne peut se servir.

Dans les arts, elle est soumise à des règles tout aussi sévères et impératives, sinon l'art serait du domaine du pur caprice, de l'extravagance et de la folie. Quel y est en effet le rôle de l'imagination? Elle doit produire des formes sensibles destinées à réaliser au dehors l'idéal de la pensée et créer ainsi un second idéal qui, au moyen de ses formes, exprime, jusque dans les moindres détails et les nuances les plus fugitives, la pensée essentiellement personnelle, l'idée, le sentiment de l'artiste, et soit réalisable dans la matière déterminée. Comme elle n'y opère qu'en vue du résultat à obtenir, elle ne peut produire que des formes essentiellement en rapport avec l'idéal de la pensée : tout ce qui ne concourt pas à l'expression de celui-ci est inutile et par là même nuisible. C'est parce que dans les arts l'imagination est absolument subordonnée à la pensée, que son opération est parfois si laborieuse et si pénible.

Si l'art n'avait pour but que de réaliser au dehors des formes gracieuses, brillantes, hardies, harmonieuses, le rôle de l'imagination serait facile : elle n'aurait que des obstacles matériels à vaincre. Mais, dès que la pensée intervient, il y a constamment lutte entre celle-ci et la forme : tantôt les formes rendent mal ou incomplètement l'idée ou le sentiment; tantôt l'imagination est distraite par des fantômes étrangers à la conception; tantôt le sentiment fausse la forme au détriment de l'idée; tantôt l'intelligence bride l'imagination au détriment de la forme.

Il est bien difficile, lorsqu'on ne se trouve pas dans un de ces rares et heureux instants où la force humaine semble agrandie sous l'influence d'une puissante inspiration poétique, de découvrir des formes qui rendent sensibles non seulement pour nous, mais aussi pour nos semblables, nos pensées, nos aspirations les plus intimes, et de donner à nos idées ainsi qu'à nos sentiments un corps qui les fasse vivre pour les autres et les leur rende, pour ainsi dire, palpables. Certes nous avons à notre disposition la forme abstraite; nous pouvons recourir à l'imitation de la nature; transformer, modifier, agrandir, combiner, concentrer l'infinité des formes et des effets que la réalité nous fournit; créer de nouveaux moyens pour exprimer nos pensées; mais ces opérations sont d'une difficulté à peine surmontable. Et quand l'imagination a produit son idéal, fût-il parfait, comme rendu de l'idée et du sentiment, on ne peut encore s'en contenter : entre la pensée et la forme s'interpose la matière qui vient empêcher la réalisation de celle-ci et forcer l'imagination de remplacer l'un effet par l'autre pour exprimer sa propre création.

Si l'imagination ne peut produire arbitrairement au gré de son caprice, il s'ensuit qu'elle ne peut opérer seule. Pour obtenir un idéal et des formes convenables, il est nécessaire qu'elle se base sur une intelligence éclairée qui saisit en elle-même son idéal, l'idée objective avec le sentiment que celle-ci contient, le sujet choisi dans son ensemble, ses détails et sa portée; qui possède la science du rapport de la forme avec l'idée, le sentiment, et connaît à fond les moyens matériels d'expression. En outre, il faut que cette faculté créatrice soit excitée et soutenue par un sentiment vif, profond et juste, afin de ne pas produire des formes sans vie ni attrait. Enfin elle doit être guidée par la saine raison qui, en s'appuyant sur des principes supérieurs, la fait rester dans le vrai, le rationnel, le possible, la précède comme sa lumière et marche à côté d'elle comme son guide. Si l'on veut soustraire l'imagination à l'intelligence et à la raison, pour la laisser errer seule ou en compagnie d'un vague sentiment, on aboutit presque fatalement à des excentricités, à des folies, à des choses sans nom.

L'imagination doit-elle toujours, en opérant, analyser, scruter, peser, pour créer son idéal? Non; car il faut que son action soit vivifiante comme l'inspiration, et non froide comme un syllogisme. Mais, alors même qu'elle semble agir spontanément, en dehors de toute autre influence que celle d'un sentiment purement subjectif, elle tient instinctivement, pour ainsi dire, compte des principes de la raison, essentiels à l'intelligence dont elle dépend comme de sa faculté primordiale; elle les suit sans les analyser, ni même les percevoir explicitement, parce qu'ils sont conformes à sa

nature; elle emploie tous les matériaux que lui fournissent la mémoire, l'expérience et l'étude, et utilise ainsi, comme par elle-même, tout ce que l'intelligence et le sentiment ont acquis; parce que toutes les facultés de l'être s'harmonisent, dans leur action et leur influence, pour concourir au même but. Un fait qui le prouve, c'est qu'il n'y a pas d'artiste à qui il n'arrive de voir se réveiller des créations faites dix ou vingt ans auparavant, mais agrandies sous tous les rapports, devenues plus belles, plus expressives, en raison des qualités et des connaissances acquises depuis.

L'imagination subit donc certaines influences qui peuvent, en bien ou en mal, la modifier plus ou moins dans l'un ou l'autre sens. D'abord, de même que toute autre faculté, elle est de sa nature forte ou faible, riche ou pauvre d'images. Cette force s'affaiblit par l'inaction, la paresse, l'ignorance, qui rendent son fonds stérile; cette faiblesse se renforce par l'exercice, la volonté, l'étude, qui font fructifier les germes les plus faibles. La culture intellectuelle et morale, qui élève ou rabaisse l'intelligence et le sentiment, a une influence considérable sur l'imagination pour la développer, l'amoindrir, la perfectionner ou la fausser. Ce qui influe encore grandement, c'est le caractère individuel, naturel ou acquis : la combinaison et le développement des différentes facultés qui se reflètent les unes dans les autres et constituent le caractère purement personnel. Il en est de même des sentiments momentanés qui modifient le caractère ordinaire et impriment actuellement à l'être un cachet particulier et par conséquent réagissent sur l'opération de l'imagination. On peut en dire autant de l'âge qui, d'après ses passions,

sa fougue, sa vivacité ou son calme, sa réflexion, modifie la manière de voir, d'apprécier de sentir et de s'exprimer.

Comme l'imagination, en formulant la pensée, agit sous l'influence du caractère purement personnel, elle imprime nécessairement aussi aux formes dont elle revêt l'idéal un cachet propre, et ainsi elle se trouve être un des grands éléments d'originalité. L'artiste ne peut donc assez se mettre en garde pour se soustraire aux influences désastreuses qui énervent, amoindrissent et tuent les facultés; il doit conserver pure et intacte cette puissance créatrice, et s'efforcer chaque jour de la fortifier par le travail et l'étude, seuls moyens de progrès.

§ 2.

Le goût.

SOMMAIRE : *Le goût apprécie la pensée et la forme. — Facultés dont il résulte. — Le goût est susceptible de culture.— Causes de la variation du goût. — Comment le goût doit être développé. — Le génie et le talent.*

Le goût est la faculté d'apprécier les beautés et les convenances de la pensée et de la forme en elles-mêmes et dans leurs rapports. Bien que le goût semble plus directement en relation avec la forme, et que la plupart l'aient défini comme un pur sentiment du plaisir que donne la perfection de celle-ci, ou une faculté de juger ce qui plaît, c'est une erreur de ne lui attribuer que ce seul objet. En effet, il n'apprécie pas seule-

ment ce qui est le plus agréable, le plus parfait dans les formes, mais aussi ce qui est le plus beau, le plus grand dans l'idée, le plus profond, le plus délicat dans le sentiment. En outre, comme l'art a pour premier but l'expression de la pensée ou la manifestation sensible de l'idéal, le goût n'a pas uniquement à choisir, parmi les idées et les formes, celles qui exercent le plus d'attrait sur le sentiment et les sens, mais aussi les idées qui puissent le plus complètement et le plus exactement exprimer l'idéal poétique qu'il a déjà en partie contribué à déterminer, et les formes qui soient le plus aptes à réaliser au dehors cet idéal avec tout le sentiment qu'il comporte.

Le goût apprécie donc et concourt à choisir le sujet ou l'idée objective par laquelle on veut exprimer l'idéal; les idées subordonnées qui le développent le mieux dans toute sa plénitude; les dispositions, les actions, les passions, les oppositions qui sont les plus favorables; les formes qui sont les plus parfaites en elles-mêmes et qui rendent le plus parfaitement ce sujet ainsi que les idées et les sentiments qu'il s'agit d'exprimer.

Le goût, considéré au point de vue de la pensée, est la faculté de juger ce qu'il y a de vraiment beau, vrai, bon, grand, noble, délicat dans les idées et dans les sentiments que les idées contiennent et éveillent; considéré relativement à la forme, il est la faculté d'apprécier la beauté, la vérité, l'élégance et l'harmonie des formes et leurs rapports de convenance avec les pensées qu'elles doivent traduire. Dans l'art il doit nécessairement embrasser ces deux ordres de choses et, par conséquent, il est la faculté d'apprécier les

qualités de la pensée et de la forme, et de sentir le rapport le plus vrai et le plus parfait entre ces deux éléments.

Le goût n'est pas une faculté primordiale, mais secondaire, et résulte de la combinaison d'autres facultés tant du corps que de l'âme.

Il faut d'abord des sens capables de percevoir la beauté, l'élégance, l'harmonie et toutes les perfections des formes matérielles. En effet, sans une fine perception sensible, on ne peut discerner les formes qu'en masse, sans se rendre compte de leurs rapports particuliers, de leurs combinaisons, de leurs effets, ni juger, malgré le sentiment et la raison, de leur perfection comme rendu complet de l'idée et du sentiment. Il est des personnes dont la vue est tellement défectueuse qu'elles sont littéralement incapables d'apprécier la valeur des couleurs, des teintes, des lignes ; d'autres dont l'ouïe est si imparfaite qu'elles ne saisissent pas les rapports des sons, et cela naturellement sans être ni aveugles, ni sourdes. Entre un organisme pareil et une organisation parfaite, pris comme types des deux extrêmes, il y a une infinité de degrés dans les perceptions des sens et par conséquent dans la finesse du goût relativement aux formes sensibles. Comme la perception de celles-ci est la chose la plus facile pour un homme régulièrement constitué et que la plupart ne reçoivent pas un développement harmonique de toutes leurs facultés intellectuelles et affectives, la foule ne s'élève guère au dessus de l'attrait des formes extérieures et ne se rend absolument pas compte de leur véritable sens artistique. Un goût basé sur un pareil fondement n'a aucune portée.

En second lieu, il est nécessaire d'avoir le sentiment suffisamment développé pour être psychologiquement touché de ces formes, attiré ou repoussé par elles, de façon à jouir de leur contemplation ou à souffrir de leur présence, et pour subir des impressions profondes des idées et des sentiments qu'elles traduisent. Celui qui manque de sensibilité reste froid devant tout; il reçoit des impressions physiques, mais rien ne fait palpiter son cœur, aucun enthousiasme ne le transporte, nulle beauté ne le séduit; il ne s'élève jamais à une idée généreuse, à un noble sentiment, et, de sa vie, il ne comprend un mot à l'art. L'homme dont les sens sont imparfaits est capable de devenir un grand artiste, s'il a de l'âme; le sourd peut peindre, l'aveugle composer. Celui qui est dépourvu de sentiment ne produira jamais, malgré toute son habileté, que des œuvres froides et mortes comme son cœur.

Les sens et le sentiment seuls ne constituent pas le goût; en effet, les sens ne peuvent apprécier que l'attrait des formes en tant que pures formes; le sentiment ne juge de la forme et de la pensée qu'en tant qu'il en est impressionné. Cependant, unis l'un à l'autre, ils permettent de jouir des objets, sans toutefois savoir définir en quoi ce plaisir consiste et par quoi il se produit. Mais, comme la sensibilité n'opère pas sans éveiller l'intelligence et qu'il n'est pas toujours nécessaire d'être en état de justifier ses jugements pour bien juger, le sentiment est souvent dans le vrai quand rien n'en offusque l'opération. Pourtant, d'autre part, comme les sentiments sont vagues lorsqu'ils ne se fondent pas sur des raisons solides, qu'un souffle les fait changer et que pas deux individus ne sentent

absolument de même, il est difficile de se fier complètement à eux, et c'est le cas de dire qu'il ne faut pas discuter sur le goût.

Il est nécessaire, en troisième lieu, d'être doué d'une imagination capable de conserver et de créer des formes non seulement pour elles-mêmes, mais pour exprimer des idées et des sentiments. Une imagination faible ou paresseuse ne produit des formes ni assez nombreuses, ni assez expressives et vivantes pour fournir matière à un choix d'appréciation. Il semblerait que l'imagination n'intervient, à proprement parler, dans le goût que pour autant que celui-ci produit, car il critique les créations de l'imagination, l'aide, la soutient et la guide dans l'élaboration de la forme. Mais cependant, elle est nécessaire au goût qui juge, car il est difficile d'admettre qu'en faisant la critique d'une forme, il ne s'en produise pas dans l'esprit une autre qu'on prend comme terme de comparaison.

On doit, en dernier lieu, avoir une raison forte, une intelligence haute et cultivée pour apprécier les éléments intelligibles des choses et pour juger de la perfection des formes et de leurs relations avec la pensée. Où la raison fait défaut, il y a folie; or, l'art n'est pas du domaine de celle-ci.

Dans tout ce que fait l'homme, la raison est la chose première. C'est elle qui nous rend aptes à connaître, à vouloir, à agir, à produire; en tout et toujours elle sert de lumière, de régulateur, de contrôle. C'est elle qui juge l'idée objective belle ou laide, vraie ou fausse, digne ou indigne d'une réalisation artistique; qui dirige, soutient l'intelligence dans l'acquisition de l'idée subjective; qui contrôle le senti-

ment en lui-même, comme bon ou mauvais, juste ou injuste, et dans son rapport avec l'objet sur lequel il s'exerce. C'est elle qui admet ou rejette l'idéal de la pensée comme répondant ou non à son objet sous n'importe quel rapport. C'est elle encore qui, se basant sur les harmonies de la nature, sur la science du rapport entre l'idée et la forme, sur la conception de l'idéal, bride l'imagination, la fait rester dans le vrai, le rationnel, le convenable ; qui critique l'idéal de la forme comme rendant ou non celui de la pensée, comme réalisable par le procédé, et qui en juge la beauté, la convenance, la valeur. C'est elle qui guide l'artiste dans l'emploi des moyens matériels, lui fait acquérir et mettre en pratique les sciences nécessaires pour aboutir à l'expression vraie, naturelle, convenable de la pensée. C'est elle qui apprécie l'œuvre produite en remontant de la forme à la pensée, du symbole à la chose signifiée, et domine toutes les opérations de l'intelligence, du sentiment et du corps qui ont concouru à la production complète de l'œuvre. C'est elle enfin qui voit et étudie les principes supérieurs à l'art, aux procédés, aux écoles, aux préjugés ; qui assigne à chaque élément sa place propre, son rôle, son rang ; à l'art son but et aux œuvres leur valeur absolue et relative. L'intervention de la raison ne se manifeste parfois qu'après que d'autres facultés ont été en jeu ; mais elle vient toujours à son heure pour faire valoir ses droits et faire disparaître les voiles, les erreurs, les préjugés, les illusions, les aberrations qui semblaient devoir entraver son action nécessaire.

Si l'on voulait introduire dans le goût certaines dis-

tinctions, on pourrait dire que les sens unis au sentiment constituent le goût qui jouit; les sens et le sentiment unis à l'imagination, le goût qui produit; les sens et le sentiment unis à la raison, le goût qui critique; les sens, le sentiment, l'imagination et la raison réunis, le goût qui sent, juge et produit. Celui-ci est essentiellement nécessaire aux artistes; les autres constituent le critique et l'amateur.

Les quatre facultés constitutives du goût appartiennent à l'homme comme constituant son essence; tous ont donc le goût en puissance; mais il avorte chez les uns, tandis que chez d'autres il s'épanouit dans toute sa plénitude. Comme il exige une action qui éveille tout l'être avec ses qualités bonnes et mauvaises, il varie d'individu à individu en raison même de la combinaison spéciale des facultés de chacun et porte le cachet de son caractère et de ses tendances naturelles. Par un simple développement intellectuel et moral, par l'instruction et l'éducation en vue du perfectionnement de l'homme en dehors de toute préoccupation, de tout préjugé, ce goût se développe avec ses propriétés personnelles et distinctives qui assurent à l'individu son originalité d'esprit, de sentiment, de conception et d'expression.

Le goût subit l'influence de tout ce qui peut, en bien ou en mal, opérer sur l'intelligence et le sentiment, lesquels remplissent, dans ses appréciations, le rôle le plus important, vu qu'ils jugent les éléments fournis par les sens et par l'imagination. Il se modifie, change, varie d'après le milieu dans lequel on vit; d'après les idées, les tendances des époques et le caractère, les habitudes, les mœurs, les institutions

des peuples; d'après l'âge, la santé, le sexe de l'individu; d'après les principes religieux, philosophiques, artistiques et la manière de voir, d'apprécier, de faire qui sont inculqués.

En effet, quoique le beau, le vrai et le bien soient des principes absolus, identiques pour toutes les intelligences, et qu'ils se trouvent constamment appliqués dans la nature comme dans un exemplaire offert à l'homme, le goût a varié aux différentes époques, chez les différents peuples, et varie encore de nation à nation, d'individu à individu, sans que pour cela on puisse le taxer de faux ou de mauvais. Le beau, le vrai et le bien restent hors de cause, c'est la manière de les apprécier dans leur application qui se modifie d'après le caractère de chacun et les tendances qu'on lui imprime. Ce n'est donc pas le beau, ni le vrai, ni le bien qui sont relatifs; mais le goût ou la manière de voir et de sentir.

On ne peut donc porter sur une époque artistique un jugement raisonnable, ni en déterminer la valeur absolue qu'en se mettant dans sa situation, en connaissant ses principes, ses mœurs, ses croyances; il en est de même des peuples et des individus. Ce n'est qu'en leur assignant leur valeur relative dans le domaine universel de l'art qu'on peut juger d'après son goût; et alors encore, si l'on ne veut pas se tromper, on doit écarter tout préjugé, tout parti pris d'école, de système, et critiquer au nom de la raison supérieure, contrôlant les principes sur lesquels le goût s'est basé, constatant en quoi il a erré, en quoi il est vrai.

Pour cultiver le goût naturel inné, il importe avant

tout de lui donner un développement normal dans une voie bonne et rationnelle; car deux enfants doués des mêmes aptitudes deviennent l'un un grand homme et l'autre une nullité, selon l'instruction et l'éducation générales et spéciales qu'ils reçoivent.

Il faut d'abord apprendre à voir, à saisir, à apprécier la forme en elle-même, dans la nature et dans l'art. Ces premières études ne peuvent pas seulement s'adresser aux sens, dans le but de faire acquérir de l'habileté dans la copie servile d'objets d'après des règles routinières; elles ont pour but d'éveiller l'intelligence et de la préparer à comprendre les formes; ce résultat obtenu, l'habileté vient vite, parce que la pratique est raisonnée. Ensuite il s'agit de montrer comment la forme peut exprimer la pensée; quels sont ses rapports avec les idées et les sentiments; quel est son emploi dans l'art. Inutile d'ajouter que, durant toutes les études, s'il y a des modèles à donner, des œuvres à analyser, le choix doit tomber sur les exemplaires les plus parfaits, les plus beaux, car l'influence constante de bonnes et de belles choses habilement présentées contribue, peut-être pour la plus large part, à la formation première du goût en éveillant le sentiment du beau.

Dès le commencement on doit cultiver le cœur, développer les sentiments nobles et généreux, étouffer ou corriger du moins les sentiments bas, vulgaires et faux; éveiller des émotions fortes à propos de la nature et de l'art; faire sentir ce qu'on a montré : le beau, le vrai; et faire désirer ce qui seul est désirable : le bien. Il faut que l'imagination soit mise en rapport avec le vrai, qu'on la guide en en bridant la fougue,

en en aiguillonnant la paresse sans en altérer le caractère. Cette faculté se développe difficilement, mais se corrompt avec facilité; elle doit venir de l'individu même, porter le cachet de sa personnalité et ne pas se faire l'imitatrice servile de celle d'autrui; elle ne peut être ni une sotte ignorante, ni l'esclave de la froide raison devenue du bel esprit. C'est assez dire qu'on ne doit jamais vouloir imposer une manière de voir contraire au caractère naturel.

Dans les arts, l'imagination se combine avec le sentiment et la raison dans un harmonieux ensemble; ils constituent une trinité dont chaque terme a une valeur égale; où un seul domine trop exclusivement, l'équilibre manque et le chemin de l'erreur est ouvert. Cette unité ne peut être obtenue sans un développement aussi complet que possible de l'intelligence dans son sens le plus large. L'instruction de l'artiste n'est jamais trop grande : tout ce qui est acquis par l'intelligence est gagné par cela même pour l'art et le goût qui ne se fondent pas sur le caprice, mais sur la science. Tous les goûts peuvent être dans la nature, mais il nous faut le bon goût qui est le seul véritable et digne d'un être intelligent.

Le goût inné, c'est le génie; cependant le mot *génie* est généralement réservé pour indiquer l'esprit éminemment créateur. A ce titre, le génie doit être doué d'une raison puissante qui le rende capable de vivre, pour ainsi dire, avec l'idéal, d'en saisir les rapports les plus élevés et de contrôler les formes que l'imagination fournit pour la réalisation extérieure de l'idéal conçu; d'un sentiment vif et profond qui l'emporte vers le beau, le vrai, le bien et fait naître l'en-

thousiasme et l'inspiration ; d'une imagination active, grande et sûre qui soit capable de donner à l'idéal de la pensée un corps, au sentiment une expression forte et vivace.

Le talent, bien qu'il se fonde sur une aptitude naturelle, est surtout l'habileté acquise par l'étude et l'exercice, pour parvenir, au moyen du procédé, à la réalisation extérieure et complète de nos créations. Le génie sans le talent est incomplet; le talent sans une certaine dose de génie est impuissant. Le génie vient exclusivement de la nature, la talent relève spécialement de notre propre opération ; le premier ne s'acquiert pas, le second au contraire doit en grande partie s'acquérir par le travail. Et, comme le génie qui ne développe pas son talent est incapable de réaliser au dehors ses conceptions et que, d'autre part, on peut difficilement développer son talent sans agrandir en même temps son génie, quelque faible qu'il soit, l'homme de génie qui se néglige et reste oisif n'aboutit à rien, tandis que l'homme ordinaire qui veut et travaille, se développe et s'élève.

---

§ 3.

Le style.

SOMMAIRE : *Le style ne se borne pas à l'exécution matérielle. — Causes qui le modifient. — Du cosmopolitisme dans l'art. — Le style est susceptible de perfectionnement. — Qualités du style.*

Le style est la façon d'exprimer la pensée par la forme. Comme nous l'avons déjà vu, chacun, dans la généralité des choses, pense, juge et surtout sent différemment des autres : il en résulte que chacun cherche naturellement à exprimer ses idées et ses sentiments de la manière dont il les perçoit et les éprouve, et qu'ainsi chacun a son style à soi. Mais, comme la plupart des individus se ressemblent d'assez près et n'ont pas un caractère assez énergique pour rester absolument eux-mêmes, tous n'ont pas un style tellement tranché qu'il leur soit propre et ne puisse se confondre avec celui de personne.

Le style ne se borne pas à l'exécution purement matérielle, mais embrasse l'invention complète, toutes les opérations nécessaires pour réaliser par la forme l'idéal de la pensée, et, comme tel, il n'exige pas seulement une connaissance profonde du procédé, mais encore l'opération simultanée du sentiment, de l'imagination et de l'intelligence éclairée par la raison. L'élégance, la vérité, la sévérité, la beauté, la grandeur du style, relèvent directement de la pensée; sa

pureté, sa facilité, sa correction, de la connaissance des procédés et de leur emploi habile. Le style est donc le synonyme du faire, pour autant qu'on comprenne par celui-ci le procédé en action au service du rendu de la pensée par la forme.

Le style, dans son acception la plus large, dépend le plus immédiatement du sentiment et de l'imagination; la raison, la science, l'habileté pratique sont incapables de lui donner un caractère réel et n'atteignent qu'à la pureté matérielle des formes; elles ne sont que les auxiliaires du sentiment et de l'imagination : la raison les éclaire, la science les aide, l'habileté les met à l'aise, le sentiment éveille l'imagination et produit la vie, l'expression.

Le style prend naturellement le caractère de l'idée fondamentale qu'on veut exprimer, du sujet qu'on traite : abstrait dans les sciences, il devient grand et sévère dans les sujets historiques, religieux, moraux; léger, badin, enjoué, dans des œuvres moins élevées. Ce fait résulte du rapport entre la forme et la pensée. Le faire change donc avec l'objet qu'on a en vue, non parce qu'il y a un style particulier pour chaque genre de choses, mais parce que le grave, le sérieux, le riant de la pensée se reflètent nécessairement dans l'expression de celle-ci. Il en résulte qu'à moins d'un but facilement saisissable de satire ou de critique, on est dans le faux le plus absurde en traitant avec gravité un sujet léger ou avec légèreté un sujet grave et sérieux.

Mais, à part ces qualités générales, inhérentes au sujet même et identiques pour tous, le style de chacun dépend moins des idées particulières qu'il veut expri-

mer, que de ses propriétés personnelles; et, comme celles-ci restent en général les mêmes dans le même individu, l'artiste apporte son faire propre dans tous les sujets qu'il traite, que ceux-ci soient sévères, sérieux ou badins. Celui qui, sans avoir une grande intelligence, est doué d'un sentiment vif et d'une imagination puissante, a son style personnel, même en rendant les idées d'autrui; tandis que le plus profond penseur, s'il est dénué de ces perfections, n'en aura pas; et s'il cherche à pallier ce défaut, il prend un style d'emprunt trahissant l'effort : la forme sera pure, mais froide et maniérée. Ce n'est pas à dire qu'avec du sentiment et de l'imagination tout seuls, on crée des chefs-d'œuvre de style, car ces facultés sont stériles, si elles ne s'appuient sur des qualités solides de l'intelligence et si elles n'ont à leur service un procédé matériel qu'on puisse facilement mettre en action.

Ce qui exerce encore une influence considérable sur le style, ce sont les temps et les lieux. Tout ce qui peut agir sur le goût doit nécessairement influer sur le style, qui n'est, somme toute, que la mise en œuvre, la réalisation de ce que le goût a choisi. Par la pensée et par la forme les artistes sont de leur temps et de leur pays, parce qu'ils subissent l'influence du milieu dans lequel ils vivent. Bien que se distinguant les uns des autres par leurs qualités personnelles, ils se ressemblent ou se distinguent, d'autre part, par des qualités générales, selon qu'ils appartiennent ou non aux mêmes nations, aux mêmes époques.

Il y en a qui prétendent que ces distinctions de races devraient disparaître et que l'art gagnerait à se

faire cosmopolite. C'est tout simplement une absurdité. Le style n'est pas une affaire de convention, mais une affirmation de la personnalité. Les peuples se distinguent entre eux, autant et plus que la plupart des individus d'une même race, par les idées, les sentiments et les tendances. Comment vouloir dès lors qu'un individu ou un peuple emprunte son mode d'expression d'un autre peuple ou individu qui ne pense, ne sent, ne juge pas comme lui? Avant d'en prendre le style, il faudrait qu'il en acquière l'esprit et le caractère, qu'il apprenne à être un autre et à se contenter d'un art d'emprunt pour l'expression de ses propres pensées.

L'art aurait-il à y gagner? Au contraire, ce serait sa perte, sa destruction. L'expérience est là pour prouver que tout artiste, quand il imite le style d'autrui, fait tout l'inverse de ce que l'art exige : au lieu de soumettre la forme à la pensée, il oblige au contraire la pensée à se plier à la forme, et comme cette opération est très gênante, il finit par se passer de la pensée pour tout sacrifier à la forme, et tourne alors invariablement dans le cercle restreint d'un rendu conventionnel. En second lieu, pour que ce cosmopolitisme ne fût pas un vain mot, il faudrait pouvoir en déterminer les qualités. Or, comme dans l'art le sentiment joue un rôle immense, il devient tout à fait impossible d'obtenir ce résultat; car chacun, partageant en général les pensées et les sentiments du peuple dont il sort, voudra en établir l'expression comme le centre de l'art universel; heureux encore s'il ne choisit son propre genre comme en étant le type le plus parfait.

Il est donc ridicule de vouloir que l'art soit partout et toujours le même. L'art est l'expression de la pensée et n'a pas d'autre raison d'être; où l'homme change, le style se modifie également. S'il ne se diversifiait pas avec l'individu, il se réduirait au procédé purement matériel et ne serait plus qu'une chose entièrement conventionnelle, destructive de tout art véritable.

Celui qui ne possède pas le procédé n'a pas de style; car, n'ayant pas d'instrument pour réaliser convenablement la forme, il se trouve impuissant à imprimer à son œuvre un cachet de personnalité. Il en résulte que le style est susceptible de se perfectionner par l'étude des moyens de réalisation matérielle; mais c'est à condition que l'homme, dans tout son être, reçoive le développement le plus complet possible. Il en est de même de l'étude des maîtres, qui contribue à former le style si l'on ne se borne pas au côté purement matériel, mais si dans la forme on cherche la pensée et l'expression que l'auteur a en vue.

Quelles que soient les qualités qu'il emprunte au temps, aux peuples, aux individus, le style doit avoir en lui-même certaines qualités essentielles et peut avoir certaines qualités accidentelles.

La première de toutes les qualités, c'est *la clarté*. L'artiste doit nécessairement rendre sa pensée intelligible, sinon, son œuvre est inutile. On n'est certes pas en droit d'exiger qu'il ne traite que des sujets compréhensibles par le premier venu, et qu'il n'emploie que des formes et des dispositions qui fassent sauter les idées aux yeux des moins clairvoyants; mais ses pensées ne peuvent être vagues, mal conçues,

mal arrangées; il faut qu'elles soient saisissables, qu'elles découlent naturellement les unes des autres ou se rattachent les unes aux autres par des oppositions naturelles. L'obscurité n'est pas une qualité; elle ne donne ni énergie, ni élévation, ni profondeur; si ce n'est de la paresse ou de l'ignorance, c'est de l'affectation et souvent du charlatanisme destiné à couvrir l'insuffisance.

La seconde qualité essentielle, c'est *la pureté*. La forme doit recevoir une exécution aussi parfaite que possible, être conforme à la nature et à la raison, et observer les règles que la science, d'accord avec l'expérience, a établies comme absolument nécessaires. Les fautes et les négligences ne font qu'amoindrir la valeur d'une œuvre, d'autant plus qu'elles dénotent le plus souvent l'ignorance du procédé et non le génie qui se met au-dessus des règles. Pourtant la pureté ne doit pas se confondre avec le purisme, sacrifiant la pensée à la forme et exagérant les détails les plus minutieux. L'excès de recherche dans le rendu lui ôte toute sa grâce, toute sa vitalité : c'est le calcul des petites choses qui tue l'effet des grandes, tout en passant inaperçu.

Une troisième qualité essentielle, c'est *la convenance*. Quel que soit le sujet, il faut que la forme se rapporte à la pensée et en prenne le caractère. La convenance artistique ne doit pas se confondre avec les convenances sociales, la noblesse des formes, le choix de pensées morales et délicates ; certes, puisque l'art s'adresse aux hommes, il faut qu'il les respecte; mais il ne s'agit pas de cela ici. La convenance artistique est le rapport harmonique entre la forme et la pensée.

Tel sujet vise aux grandes idées morales, religieuses, philosophiques; tel autre à la simplicité, au bonheur, au charme de la vie de famille; un troisième à un autre but; or, il faut que la forme dont on revêt son sujet soit en rapport avec le caractère propre de celui-ci : un grand fait historique, par exemple, ne peut se traiter avec le laisser-aller d'une scène rustique. Et non seulement le style général de l'œuvre, mais la conception même et le rendu des détails doivent conserver cette convenance absolue, sinon on crée une arlequinade au lieu d'une production sérieuse; le sentiment et le bon goût protestent contre ces disparates.

La clarté, la pureté et la convenance sont les trois qualités les plus essentielles du style : la première se rapporte surtout à la pensée, la seconde à la forme, la troisième embrasse les deux éléments. Sous ces catégories se rangent d'autres qualités, essentielles aussi, comme rentrant dans l'une ou l'autre pour la constituer dans son entier, et des qualités accidentelles qui changent selon la nature du sujet.

Sous la catégorie de la clarté nous avons :

La *propriété*, qui consiste à saisir pour la pensée l'expression juste, énergique, la forme qui la rende tout entière sans laisser rien de vague qui puisse l'obscurcir;

La *précision*, qui s'arrête au nécessaire et ne se perd pas dans des détails, des superfluités qui, loin d'exprimer plus complètement la pensée, noient le principal dans le secondaire, le sujet dans les accessoires;

Le *naturel*, qui fait employer la forme comme si elle naissait toute seule, sans rien qui trahisse l'effort; avec tant de vérité qu'il semble qu'elle ne pourrait être au-

trement. Cette dernière qualité concerne tout aussi bien la pensée que la forme et c'est peut-être la plus difficile à acquérir ; il faut être parfaitement maître de soi-même et de tous les secrets de l'art, pour atteindre à cette vérité suprême dans l'expression de la pensée.

Sous la catégorie de la pureté nous avons :

L'*harmonie*, qui, en maintenant le rapport convenable des formes entre elles et avec la pensée, constitue une unité complète dans l'œuvre ; les sens sont attirés par un ensemble harmonieux de formes et l'art exige absolument cette homogénéité, dès que celles-ci ont pour but d'exprimer une pensée déterminée ; l'harmonie n'exclut ni les oppositions, ni les contrastes, au contraire, elle résulte de l'emploi et de la disposition habile de choses diverses en elles-mêmes, mais ramenées à l'unité par un sentiment délicat de leur valeur relative ;

La *vérité*, qui se confond presque avec le naturel et consiste à employer les formes telles qu'elles sont dans la nature et doivent être d'après notre pensée ; cette qualité relève tout autant de la convenance sous le rapport de la pensée, que de la pureté sous le rapport du rendu.

Sous la catégorie de la convenance nous avons :

La *gravité*, qui convient aux sujets sévères de la science, de la philosophie, de l'histoire, et devient ridicule dans les sujets simples, enjoués ou badins ;

La *noblesse* ou la gravité dans les sujets sévères, qui s'agrandissent et éveillent puissamment les sentiments les plus élevés ;

La *richesse*, qui exprime le monde des idées et des sentiments que font naître les grandes choses, avec tout l'éclat qu'elles comportent ;

La *magnificence,* qui réunit toutes les grandeurs de la pensée et de la forme dans l'expression d'idées et de sentiments féconds en hautes pensées et en émotions profondes;

L'*élégance* ou le choix de pensées et de formes qui, outre la convenance, la vérité et toutes les autres qualités, ont de la distinction, de l'agrément, de la grâce, du charme; cette qualité précieuse est difficile à acquérir et plus difficile encore à garder; car, d'un côté, elle suppose une grande délicatesse d'esprit et de sentiment, et, de l'autre, elle touche vite à l'afféterie, à la mollesse, au maniéré;

Le *naïf* ou la qualité du génie qui s'ignore ou paraît s'ignorer; rien n'est plus spontané; la recherche du naïf est impossible; il doit venir de la nature même, sinon on tombe dans le drôle et surtout dans le niais.

Ces qualités ne sont qu'accidentelles et tous les sujets ne peuvent les réunir toutes; chacun en exige une ou plusieurs. Bien qu'on puisse les analyser à part, elles ne sont, dans la réalité, ni séparables, ni destructives l'une de l'autre : la gravité et la noblesse n'excluent pas l'élégance; celle-ci, à son tour, supporte le naïf, et ainsi de suite d'après les sujets qu'on traite.

§ 4.

L'originalité.

SOMMAIRE : *L'originalité appartient à la pensée et à la forme. — Erreurs relatives à l'originalité. — Celle-ci dépend du caractère de l'esprit et du sentiment. — De la perfectibilité de l'originalité. — De l'étude des maîtres.— Influences que subit l'originalité. — Ce que doit être l'enseignement artistique dans les écoles.*

L'originalité est un caractère général en vertu duquel on conçoit, on sent, on crée et on s'exprime d'une manière purement personnelle, sans relever, en aucune de ces opérations, de l'influence directe et actuelle d'un autre. Il peut y avoir de l'originalité dans les idées, les sentiments, la conception, l'expression, la forme, le rendu; mais la vraie et complète originalité comprend tout cela. Pour qu'on soit capable d'avoir cette qualité, il faut être doué à un haut degré des facultés les plus artistiques, le sentiment et l'imagination, fondées sur une raison solide et étayées d'un caractère bien tranché; en outre, rien ne peut venir fausser la façon naturelle de voir et de sentir, car, dans ce cas, l'artiste n'aurait plus une manière de s'exprimer qui lui appartienne en propre.

Certains pensent que l'originalité consiste dans l'excentricité, et que plus on frise l'extraordinaire, l'impossible, la folie, plus on est original. On a vu de ces gens enseigner même l'originalité; d'après eux, il faut, pour être réellement soi-même, se montrer l'antipode

de tous et faire juste le contraire de ce que font les autres. Et le sens commun? Le sublime du genre c'est de n'en point avoir. Il y en a aussi pour qui l'originalité est un parti pris, une manière de rendre toujours la même, une façon de voir absolue et arbitraire; c'est là de l'ignorance et, pour le moins, du plagiat envers soi-même, résultant de la pauvreté du fonds artistique ou d'une grande outrecuidance.

Tous ces prétendus originaux sont dans le faux, parce qu'ils ne cherchent l'originalité que dans la partie la plus matérielle de l'art, dans les détails, les coups de brosse, l'antithèse, le bruit, le criant, la parade. Ils ne s'élèvent pas au-dessus de la forme pour se préoccuper de la pensée, et ils prétendent que l'originalité n'est que dans le rendu, parce qu'ils ne voient pas qu'elle se trouve réellement dans le caractère et la pensée, et se reflète seulement dans la forme en tant que celle-ci en est l'expression.

N'est pas original qui veut. On naît avec un esprit grand et fort, capable d'aller plus loin, de s'élever plus haut que la généralité, comme on vient au monde avec un corps plus robuste, capable de soulever de plus grands fardeaux. Il en est de même du sentiment, de l'imagination et des autres facultés : elles sont toutes naturellement fortes ou faibles, riches ou pauvres. Certes, toute faculté est susceptible d'un certain développement; mais celui qui n'a pas reçu de la nature une exquise combinaison de propriétés et une organisation énergique et puissante, qui le distinguent des autres, lui donnent son caractère déterminé et une spontanéité suffisante pour agir efficacement par lui seul, en vertu de ce qu'il est et de ce qu'il a, celui-là

ne peut prétendre à être artistiquement original. S'il n'y a pas d'originalité dans l'esprit et le caractère, c'est en vain qu'on la poursuit dans la forme et le style : tout ce qu'on est en état d'acquérir, c'est un certain choix de formes, une certaine manière de voir et de traiter qu'on peut appeler originale, si elle s'écarte plus ou moins des habitudes reçues, mais qui ne constitue au fond qu'une innovation.

L'originalité est une des plus grandes qualités de l'artiste, parce qu'elle le révèle avec toutes ses propriétés distinctives. Cependant le nombre des artistes réellement originaux est petit, parce que, dans la plupart des hommes, le *moi* est peu vivace : la grande majorité vit d'une façon plutôt passive qu'active ; elle a des idées acquises par l'influence d'autrui, elle éprouve des sentiments venus de l'extérieur et cherche à les rendre ; mais combien y en a-t-il qui soient capables de réagir sur ces idées et ces sentiments avec assez d'énergie pour y imprimer le cachet de leur propre personnalité ?

L'originalité est-elle susceptible de culture ? On peut développer son originalité comme son goût et son style, pourvu qu'on s'y prenne rationnellement.

En effet, il s'en faut de beaucoup que le développement complet de l'individu, quelles que soient d'ailleurs ses qualités, se produise seul sans instruction, ni éducation ; mais, d'autre part, les différentes facultés ne se perfectionnent pas simultanément, ni avec la même facilité, ni avec les mêmes résultats ; et leur développement particulier ne produit pas un effet général constant sur leur combinaison d'ensemble. La culture du goût n'implique pas nécessairement le per-

fectionnement du style et de l'originalité. La raison en est facile à saisir : cette culture se fait, jusqu'à un certain point, par l'étude de la nature, mais surtout par celle des maîtres; elle s'adresse à l'esprit qu'elle orne, au sentiment qu'elle raffine, aux sens qu'elle exerce : cependant, au fond, elle ne fait rien ou presque rien pour le développement du caractère inné de l'individu; au contraire, elle soustrait constamment celui-ci à lui-même pour le mettre sous l'influence d'autrui, sous l'action directe d'idées, de sentiments, de manières de voir et de rendre qui peuvent être contraires à ses tendances propres. Il résulte même parfois de ce fait cette anomalie qu'en se formant le goût d'après certaines influences, on change sa manière de voir sans pouvoir absolument modifier sa façon de sentir. Ainsi s'établit une véritable contradiction entre l'intelligence et le sentiment, situation anormale qui tue l'artiste et son originalité aussi longtemps qu'il n'a pas mis son intelligence d'accord avec son sentiment, qui certes ici est le plus dans le vrai, vu que lui seul appartient encore à l'artiste.

Si, en cultivant le goût, on veut perfectionner le style sans se préoccuper du caractère de l'artiste, on en vient à une grande pureté de formes dans un style pastiche, forcé, froid; les individus, jetés tous dans un même moule, finissent par disparaître; il ne reste bientôt plus que le genre, la manière, et l'art se perd, parce qu'il n'y a plus lieu d'exprimer son idéal, sa pensée, ses idées, ses sentiments personnels, mais une sorte d'idéal conventionnel de formes; l'école de David en est un exemple frappant. Il ne suffit donc pas de perfectionner le goût, il faut former le caractère

individuel dans ses propres tendances naturelles, et mettre entre les mains de l'artiste tous les moyens de se produire lui-même sans se mouler sur autrui : en agissant ainsi, on développe nécessairement le style qui, en définitive, doit être une expression personnelle et non un mode de rendu conventionnel basé sur l'exemple d'un maître quelconque.

Ne peut-on développer l'originalité, de même que l'on forme le goût et le style, par l'étude des maîtres? Si cette étude consiste à en faire la reproduction, le calque, la contrefaçon, pour saisir çà et là quelque moyen de rendu qu'on utilisera dans ses œuvres, rien n'est plus contraire au perfectionnement de l'originalité, parce que l'intelligence de la pensée, du style et de l'originalité du maître, qui seuls font la valeur de son faire, échappe, pour ne laisser que l'imitation matérielle de son procédé. L'imitation des autres, quelque grands qu'ils soient, ne peut être, d'un côté, qu'un exercice pour acquérir la connaissance des formes et de leur rendu, ainsi que l'habileté dans la pratique du procédé. De cette manière on profite de l'expérience acquise par les devanciers, on gagne du temps et l'on se forme par la comparaison d'œuvres artistiques des différents siècles et des divers pays. De l'autre côté, elle doit être une lutte avec ces modèles pour devenir maître soi-même, pour faire aussi bien, mieux qu'eux si c'est possible, tout en procédant d'une autre façon. En commençant cette étude, le jeune artiste doit être bien convaincu qu'il a seulement ce but à atteindre, sinon il se laisse dérouter par l'étude même.

En outre, il faut un choix judicieux de modèles à imiter. Prend-on un maître dont les tendances se trou-

vent plus ou moins rapprochées de ses tendances propres? Séduit par une première impression, on la subit insensiblement au point de perdre le jugement sain de cette ressemblance et de ne plus discerner la différence; le pastiche alors naît de lui-même avec une tendance à outrer ce qui attire le plus. Choisit-on un maître à tendances opposées? Si l'on a un esprit critique suffisamment développé, le danger n'est pas grand; mais, dans le cas contraire, on se fausse le goût naturel, on juge de travers et on altère sa propre manière. Ce qu'il y a de mieux à faire, c'est d'étudier, d'une part, des maîtres de genres et de styles les plus divers pour les comparer, afin de s'approprier leurs bonnes qualités par l'esprit, au lieu de les copier matériellement, et de se former ainsi un goût sûr et un style pur, basés sur une science réelle, sans s'exposer à imiter l'un plutôt que l'autre; et, d'autre part, afin de conserver son originalité, d'étudier la nature et d'y comparer les œuvres d'autrui pour pouvoir ensuite juger de même ses propres productions.

Bien que le goût et le style ne constituent pas l'originalité, ils y concourent; car le goût et le style propres sont le signe d'un caractère propre. Il s'ensuit que tout ce qui peut modifier le goût et par suite le style, réagit sur l'originalité. Quoique l'influence de l'époque sur l'individu soit considérable, elle ne lui ôte pas sa personnalité, ses tendances, et ne l'empêche pas d'être lui-même; elle est presque inévitable et en quelque sorte nécessaire : un artiste doit être un homme de son temps, se trouver à la hauteur de la civilisation, de la philosophie, des progrès des procédés et des sciences de son siècle; il peut, s'il en a

la puissance, précéder celui-ci, mais point s'en faire remorquer. Mais l'influence des artistes eux-mêmes ou des écoles est souvent désastreuse.

En effet, ceux qui reçoivent directement les leçons du maître ou suivent sa manière, sans autre préoccupation que d'atteindre à lui, se reposent d'abord sur son expérience; peu à peu des préjugés s'implantent dans leur esprit; ils apprennent à mal voir et ne jugent, n'apprécient plus d'après leur caractère, leurs idées et leurs sentiments. Entre leur pensée et eux vient s'interposer une influence étrangère qui commence par les faire douter et finit souvent par les désorienter complètement. Arrivés à ce point, ils se jettent, à tête baissée, dans le parti pris, dans l'art conventionnel; ils ont encore du style, mais plus d'originalité, et aboutissent souvent au néant.

Ce qui le prouve, c'est que, dans toutes les écoles, plus on s'éloigne du maître, plus ses défauts dominent et ses qualités se perdent. La raison en est simple; on imite toujours le caractère le plus saillant, qui peut être magnifique chez le maître, parce qu'il y est contre-balancé par d'autres; mais cette qualité tranchante, quand elle n'est plus harmonisée, devient crue, criante et mauvaise. Ainsi l'élève devient une véritable condamnation du maître. Aussi, lorsqu'une école a le malheur de dominer trois ou quatre générations d'artistes, sans qu'un génie vienne la retremper par son originalité et la modifier par son influence, elle tourne toujours dans un certain nombre de formes et ne produit plus que des malheureux condamnés d'avance à ne pouvoir atteindre au maître et à se traîner péniblement dans des sentiers rebattus. Pau-

vres victimes d'un préjugé! il ne leur fallait qu'un peu d'indépendance pour briller; le parti pris, l'entêtement les a tués.

Au lieu d'imposer au jeune artiste des choses qu'il ne peut admettre, parce qu'elles sont peut-être en contradiction avec son caractère; au lieu de gâter ses heureuses dispositions en lui faussant les facultés, les aptitudes, en le forçant de voir, non par ses propres yeux, mais par ceux d'autrui; au lieu de lui imposer de faux systèmes, des théories incomplètes et exclusives, les idées parfois les plus absurdes; si on lui ouvrait l'intelligence, si l'on développait son sentiment, si on lui apprenait à juger, à sentir, à penser par lui-même, tout en lui enseignant les procédés mécaniques et scientifiques de son art, il chercherait lui-même la route qui lui convient, et ne se perdrait pas. Le maître ne devrait jamais être un pédant, surtout dans l'enseignement des arts. L'originalité est une qualité qu'on conserve difficilement, à moins qu'une certaine dose d'amour-propre et presque d'orgueil ne s'en mêle. Quand elle a été perdue, il est impossible, ou du moins très difficile de l'acquérir de nouveau dans son intégrité, parce que, dans le retour vers soi-même, on est tenté de douter de soi ou d'outrer ses tendances.

Que le maître ne l'oublie point; en développant le goût d'après un parti pris exclusif, on peut détruire l'originalité, de même qu'en l'abandonnant à lui-même, il est possible de le laisser aller au faux, à l'absurde. L'enseignement de l'école, proprement dit, ne doit comprendre que l'étude des procédés, du métier; en suivant une méthode rationnelle fondée

sur les principes de la science et non sur le préjugé et la routine, en parlant à l'intelligence et au sentiment autant et plus qu'aux sens, et en choisissant de bons modèles, le goût se développe de lui-même.

Cela ne signifie point que le maître ne peut guider son élève au delà ; l'aider à voir, à sentir, à se perfectionner ; lui expliquer les différentes manières de voir, d'opérer ; mettre son expérience au service de l'inexpérience ; faciliter ainsi le chemin et abréger la route ; loin de là, c'est son premier devoir. Mais il ne peut forcer son élève à abdiquer sa personnalité ; il faut que ses leçons soient des conseils, des conversations, un mode général de culture intellectuelle et morale, qui n'empêche pas, mais produise un développement personnel et original. Il ne faut pas qu'elles consistent en une froide explication de règles, le plus souvent arbitraires, qui font douter le jeune artiste de ses aptitudes et de son avenir ; elles doivent encore bien moins être des corrections capricieuses sans explications, dictées par la fantaisie, les lubies du moment, irréfléchies et contradictoires. Les procédés et l'art lui-même dans ses opérations se basent sur la science ; mais leur enseignement diffère du tout au tout : la science se formule et s'impose ainsi à tous, parce qu'elle est universelle, pour tous la même ; l'art point, parce qu'il dépend de la nature propre qui doit se manifester, et du sentiment qui ne s'enthousiasme que par le sentiment.

L'enseignement artistique ne peut consister à copier : le jeune artiste ne copie que trop. On gagne plus à travailler sérieusement une seule idée personnelle qu'à en reproduire dix mille empruntées à d'autres. Il faut

que l'artiste connaisse les traditions pour ne pas être un ignorant; mais elles ne doivent pas annihiler sa personnalité. Qu'il cherche par l'étude et la reproduction des maîtres à développer son expérience, son goût, son savoir faire, son style, mais qu'il ne soit point l'esclave de ses modèles. S'il imite autrement que pour se rendre habile ou pour restaurer ou achever l'œuvre d'autrui, que ce soit par transformation et non par copie servile. Que son style porte la trace de la science, mais ne soit pas du plagiat, car alors il n'est plus rien, ne dit plus rien; et l'artiste, réduit ainsi au néant, devient de tous les artisans le plus inutile.

§ 5.

La liberté et la spontanéité.

SOMMAIRE : *La liberté et la spontanéité sont nécessaires à l'art. — Si l'art a des règles. — Quelles sont ces règles et à quoi elles servent. — La liberté, la spontanéité et les règles de l'art ne sont pas destructives les unes des autres.*

Dans la conception de son œuvre, de même que dans sa réalisation, l'artiste doit être libre et agir spontanément ou par lui-même. L'art, en effet, consistant à exprimer une pensée personnelle, disparaîtrait si la liberté et la spontanéité faisaient défaut. Une œuvre produite sans une indépendance complète est fausse quant à son rapport avec l'idéal de l'artiste, parce que celui-ci ne réalise plus ce qu'il pense ni ce qu'il sent, mais ce que pense ou sent un autre. Dans

ces conditions il peut y avoir une certaine beauté sensible, un certain ordre intellectuel, mais la véritable unité vivante et expressive, résultant de la pensée propre et d'un sentiment profond, n'y est plus.

La spontanéité de l'intelligence, du sentiment et de l'imagination, résultat du rapport intime du beau intelligible et du beau sensible avec notre nature, et de l'attrait que l'idéal exerce sur notre âme, constitue le plus grand moyen de concevoir et de réaliser nos pensées avec toute la splendeur, la beauté et le caractère dont elles sont susceptibles. Sans la liberté et la spontanéité, l'intelligence se trouve à chaque instant gênée ou arrêtée, le sentiment entravé ou détruit, et l'expression, par conséquent, torturée, fausse, insignifiante ou nulle. En outre, l'artiste n'ayant plus rien à exprimer qui lui soit exclusivement personnel, perd son style, son originalité. Que peut-il alors faire encore de son habileté? Bien dessiner, bien peindre, bien modeler, bien arranger des mots ou des sons. Mais c'est sans caractère, dans le vide, pour la forme. C'est là du métier où l'art n'a rien ou presque rien à voir, car il ne reste plus que la réalisation extérieure d'une chose qui devrait, pour ainsi dire, être une partie de l'âme et n'est plus qu'un objet indifférent.

L'art n'a-t-il donc pas de règles? Cette question pourrait se présenter ici à l'intelligence, si l'étude même de ses éléments ne montrait dès l'abord que l'art ne dépend absolument ni d'une habileté mécanique, ni du sentiment, ni de l'imagination et de la fantaisie, mais s'appuie sur l'intelligence, la raison, la science, et que, par conséquent, il serait absurde de prétendre que cette expression la plus haute et la plus

complète d'un être essentiellement raisonnable, est sans règles ni principes, alors que rien dans l'univers n'est sans lois.

Quels sont les principes et les règles de l'art? Tout principe particulier avec les conséquences qui en découlent, pour avoir le caractère de vérité, et d'universalité, doit lui-même se rattacher aux principes absolus de la raison. Les principes absolus de l'art sont et doivent donc être identiques à ceux-ci; ils se déduisent du principe de l'infini spécialement considéré dans les rapports primordiaux, le beau, le vrai, le bien, et s'appliquent non seulement à l'art en général, mais à chacune de ses branches et à chacun de ses éléments constitutifs. Ces principes sont nécessaires *à priori*, parce qu'ils rendent l'art possible; *à posteriori*, parce qu'eux seuls permettent d'en faire la critique.

Il y en a qui contestent l'existence des règles de l'art, sous prétexte qu'on peut composer des œuvres sans le concours de formules ou de principes quelconques, et que toute la science de l'art est un vain fatras qui empêche de concevoir plutôt que d'y aider. Ils se trompent. Ils oublient d'abord que, pour suivre certaines lois, il n'en faut pas nécessairement la connaissance explicite, ni une formule, parce qu'elles sont tellement naturelles à notre être, que nous les appliquons même sans jamais y penser : ainsi on suit les lois de l'équilibre. Ils semblent en outre ne pas comprendre que la science en général n'invente les lois ni de l'esprit, ni du corps, mais les observe, les analyse, les formule et les classe d'après certains principes supérieurs, et que la philosophie de l'art en particulier ne fait pas autre chose; qu'elle n'a nullement pour but

de composer des recettes à l'effet de produire des œuvres ; que, si elle sort du domaine spéculatif, elle ne cherche qu'à guider l'artiste dans la réalisation de la pensée, qu'à corriger les écarts de son imagination et de son sentiment, en les soumettant au bon sens, et qu'à développer son expérience par la raison.

Quant à la difficulté que la recherche et la connaissance de ces lois créeraient pour la production d'œuvres, on ne dit pas en quoi elle consiste. Aucun homme sensé ne prétendra que la vue se trouve empêchée par les études des physiciens sur l'optique; au contraire cette science permet très souvent de venir en aide à la vue, soit pour suppléer à son insuffisance, soit pour en redresser les erreurs. Pourquoi n'en serait-il pas de même de la philosophie relativement à l'art? Parce qu'il y en a eu qui, sans s'appuyer sur aucun principe, ont donné des formules empiriques pleines d'erreurs, de contradictions, d'enfantillages? Certes, personne au monde ne peut dire qu'une œuvre doit être absolument faite de telle ou telle façon, à l'exclusion de tout autre mode; il n'y aurait plus d'art alors; ce serait du formalisme absolu et arbitraire qui en détruirait le fond même : la pensée, le sentiment personnels. La philosophie ne gêne pas l'art, elle lui donne pour guides les principes absolus qui dominent tous les goûts, toutes les manières , tous les procédés ; elle constate d'après quelles lois l'artiste opère et doit opérer quand il compose; elle lui montre ce dont il se sert, peut-être sans s'en douter, et lui ouvre les yeux afin qu'il voie la vérité. Si après cela quelqu'un se trouve gêné, il est à présumer que sa raison ne peut s'élever jus-

qu'aux principes, ou que ceux-ci ont été mal exposés. Voilà tout.

Si l'artiste doit être libre dans sa conception et dans l'emploi de tous les moyens que lui suggèrent son intelligence et son sentiment pour exprimer ce qu'il voit et sent, cette liberté ne peut aller à l'encontre des principes de la raison. Ce serait, en effet, détruire l'essence de l'art que d'en faire un objet sans règles ni principes, marchant au hasard, sans but, vain produit d'une imagination en délire. Ce serait nier le sens commun, la nature raisonnable de l'homme, ériger en principe le dévergondage de la pensée, qui est une face de la liberté si l'on veut, mais d'une liberté irraisonnable, semblable à celle d'un fou qui se brise la tête contre le mur.

L'artiste, s'il veut être digne de ce nom, doit appliquer les grands principes qui dominent et régissent tout, son être comme les autres. Sa liberté n'est destructive d'aucune des règles qui en découlent; au contraire, le but de la liberté est de les appliquer par notre propre volonté, éclairée par la science, pour réaliser, dans nos actions et nos œuvres, la plus haute perfection possible. Il lui faut donc la science de la vérité qui, dans les arts comme dans la vie, aide, soutient, agrandit la liberté en lui fournissant toutes les lumières nécessaires à son action. Sans la science, l'homme n'est qu'un grand enfant; l'artiste, un aveugle sans guide, qui tombe sans pouvoir se relever, erre sans retrouver sa route et se perd dans le dédale, inextricable pour lui, de ses propres pensées. Il prétend être libre; il l'est, en effet, parce que personne ne le contraint; mais il n'a que faire de cette liberté,

son âme n'est pas libre; il peut choisir ce qu'il veut, mais il ne sait à quoi s'arrêter et prend au hasard, sans raison, sans volonté ferme. Qu'en résulte-t-il? Rien qui vaille.

La science, dans l'acception la plus haute du mot, loin d'empêcher l'idée et le sentiment, les développe et souvent les fait naître; loin de nuire à la liberté et à la spontanéité, elle leur donne toute leur valeur et leur plus grande portée; loin de fausser le goût, le style, l'originalité, elle les renforce en rendant l'artiste plus complet; enfin, elle seule fournit le moyen de bien s'exprimer après avoir appris à bien penser et peut-être à bien sentir. Les règles de l'art, non celles qui résultent du caprice, mais celles qui se fondent sur la science et la vérité, ne sont donc pas destructives de la liberté; au contraire, la véritable liberté ne se conçoit pas sans règles que la volonté applique, parce que l'intelligence les proclame bonnes et vraies, conformes à sa nature.

§ 6.

Observation générale et résumé.

SOMMAIRE : *Observation sur la méthode suivie dans l'exposé des éléments de l'art. — Résumé de la première partie.*

Dans les différents paragraphes de ce chapitre, nous avons séparé l'imagination, le goût, le style, l'originalité, la liberté, la spontanéité, et cependant nous avons dû souvent les reprendre pour critiquer leur interven-

tion, déterminer leur valeur, en aboutissant au fond toujours aux mêmes résultats. Pourquoi cette méthode a-t-elle été suivie? D'abord parce qu'elle permet de constater la vérité du principe spiritualiste par son application directe à toutes les questions d'ensemble et de détail; ensuite parce qu'il est plus facile de raisonner et de se faire comprendre sur des choses de détail que sur des choses d'ensemble qui en présupposent une connaissance antérieure; en outre, parce que nous voulons que le jeune artiste, à qui nous destinons spécialement notre livre, y trouve traités séparément les objets dont il doit pouvoir raisonner en particulier; enfin parce qu'il est bien facile de jeter un coup d'œil sur l'ensemble, quand les détails ont été bien saisis.

Les facultés : l'intelligence, le sentiment, l'imagination, la mémoire, la volonté libre, la spontanéité; les propriétés artistiques : le goût, le style, l'originalité; les sciences du procédé et l'habileté pratique, sont-elles des choses séparables dans l'art? Oui, quand il est question d'étudier ces objets pour en comprendre la nature, l'opération, la valeur; non, quand il s'agit de la réalisation d'une œuvre artistique. Il en est de même de l'idéal, de l'idée, du sentiment, de la forme, objets séparables en eux-mêmes et distincts en tant que ne constituant pas des choses identiques, mais inséparables pourtant en réalité au point de vue de l'art. Pour être complet, l'art doit réunir au moins tous ses éléments essentiels; telle branche peut ensuite rechercher une expression plus déterminée de l'idée ou du sentiment que telle autre, mais leur essence reste toujours la même. L'artiste, à son tour,

pour être complet, doit être doué de toutes les facultés essentielles à l'art, quelles que soient sa faculté dominante et les qualités distinctives résultant de son individualité.

Nous pouvons donc résumer la première partie de cet ouvrage en ces termes : L'homme perçoit l'idéal; l'artiste le détermine dans un objet conçu par l'intelligence, saisi par le sentiment. Cet objet doit recevoir une forme qu'il faut réaliser à l'extérieur. L'imagination aidée de la mémoire fournit la forme; le goût la choisit; le faire la réalise au moyen du procédé, en imprimant à tous les éléments de la pensée et de la forme un cachet purement personnel. Mais dans toutes les opérations de l'esprit et du corps, nécessaires depuis la conception de l'idéal jusqu'à la réalisation complète de l'œuvre, toutes les facultés opèrent ensemble, s'aident, se soutiennent, au flambeau de la science et de la raison.

DEUXIÈME PARTIE

LE BEAU, LE VRAI, LE BIEN, LE SUBLIME

—

CHAPITRE PREMIER.

DU BEAU, DU VRAI, DU BIEN ET DU SUBLIME CONSIDÉRÉS EN EUX-MÊMES. — SENTIMENT DU BEAU ET DU SUBLIME.

SOMMAIRE : *Les idées du beau, du vrai et du bien nous sont innées.*

Cela est beau, cela est vrai, cela est bien, sont des jugements qui se portent chaque jour sur une infinité d'objets les plus divers. A moins de prétendre que celui qui parle de la sorte ne sait point ce qu'il dit, il faut absolument admettre que les idées du beau, du vrai et du bien existent en lui, qu'il y compare, comme à des types supérieurs, les objets qu'il nomme beaux, vrais ou bons. Et, si nous comprenons ce qu'il entend dire en émettant son jugement, il faut de nouveau absolument admettre que ces mêmes idées existent identiquement en nous et dans tous les hommes.

Ces idées supérieures à notre esprit qu'elles éclairent, indépendantes de nous et de toute chose créée,

universelles et absolues, s'identifient avec Dieu, qui est le beau, le vrai, le bien infinis.

Si nous considérons les perfections de beauté, de vérité et de bonté comme des qualités générales, pouvant appartenir à n'importe quel être ou quel objet, et si nous analysons en eux-mêmes ces concepts ainsi abstraits, pour en constater les éléments essentiels, nous en acquérons des notions qui nous permettent de juger avec certitude de la beauté, de la vérité et de la bonté de toute chose.

§ 1.

Le beau.

SOMMAIRE : *Détermination des éléments du beau : l'unité, la variété, l'ordre et la manifestation de la vie. — Comment ces divers éléments concourent à constituer la beauté. — Le laid.*

Le beau, c'est l'ordre ramenant à l'unité les éléments constitutifs d'un être et permettant la manifestation de son activité propre ou de la vitalité inhérente à sa nature. Si nous analysons cette notion, nous y trouvons : l'unité de l'essence; la variété des éléments constitutifs; l'ordre ramenant la variété à l'unité; la manifestation de la vie. Voyons comment ces quatre objets différents concourent à constituer le beau.

L'unité est tellement essentielle et s'impose tellement à notre intelligence, qu'en tout nous la voulons, nous la cherchons, nous tâchons de la réaliser. D'où résulte ce fait? L'âme est une de sa nature et son unité

est la règle première de nos jugements. Mais nous ne concevons pas l'unité sans déterminations, sans qualités, sans pluralité ; aucun être indéterminé n'est possible, et plus un être est déterminé, plus il est parfait. D'autre part, sans l'unité, nous ne concevons pas la pluralité, la qualité, la quantité ou la détermination. L'unité suppose donc la pluralité, comme celle-ci l'unité ; si l'on sépare ces deux objets, ils deviennent l'un et l'autre insaisissables pour notre esprit.

La beauté ne réside donc pas seulement dans l'unité, mais dans la diversité ramenée à l'unité ; car si l'unité seule ne suffit pas, la diversité seule ne suffit pas davantage. Ainsi, par exemple, une vérité qui n'implique pas un enchaînement de vérités subordonnées toutes à la vérité première dont elles dérivent, et coordonnées et subordonnées entre elles d'après leur génération et leur valeur relative, n'est pas belle ; de même un ensemble de formes, de membres, d'objets sans rapport, sans unité, ne peut constituer un objet beau, quelles que soient d'ailleurs les perfections de chacun des détails. Ainsi, l'unité étant la même, la beauté augmente en proportion de la variété des pensées, des formes, des rapports qu'on établit ; et, la variété des pensées, des formes, des rapports étant la même, la beauté augmente en proportion de l'unité qu'on fait ressortir.

La variété plaît essentiellement à l'âme, parce qu'elle anime son activité et la fait jouir ; mais c'est à condition que cette multiplicité de termes se ramène à l'unité, sinon elle embrouille l'intelligence et la fatigue. Aussi quand l'esprit ne voit pas d'unité réelle, il en suppose une, en rapportant plusieurs choses à une

seule et en centralisant, pour ainsi dire, la diversité autour d'une ou de plusieurs unités communes, points de repère qui fixent son attention.

L'idée du beau contient donc, outre l'unité et la pluralité, une idée de rapport nettement déterminée et exige, dans les choses, pour qu'elles puissent être appelées belles, une relation des parties entre elles et avec le tout; des détails avec l'ensemble; des circonstances avec le fait principal; des actions avec but, ou, en d'autres termes, une diversité d'objets qui se lient entre eux pour concourir à réaliser un même but ou l'unité de l'objet principal.

La variété doit être ramenée à l'unité d'une manière complète, facile et nettement appréciable à l'intelligence; si les diverses parties ne se réduisent pas complètement à l'unité, l'esprit n'est pas satisfait; si la réduction ne se fait pas facilement, il souffre.

S'il ne peut apprécier nettement la manière dont la diversité est ramenée à l'unité, c'est que le rapport de convenance ou fait défaut ou est empêché dans sa manifestation. La détermination des êtres et des objets n'est pas absolument arbitraire, car elle dépend du but particulier à chacun d'eux. Cela est vrai dans la nature pour les êtres ainsi que pour les choses, et doit se réaliser dans les objets créés par l'homme : ainsi nous devons, dans l'art et dans l'industrie, établir, entre l'idéal que nous concevons et la forme dont nous le revêtons, le rapport de convenance. La relation entre la forme des objets et leur essence ou leur but contribue à leur beauté, parce qu'elle ramène la diversité des moyens à l'unité de la fin. Là où cette convenance n'est pas observée, il y a défaut ou excès, contraires

au principe d'unité essentiel au beau. La convenance n'est pas le beau, car elle peut se trouver dans des objets auxquels les autres éléments essentiels à la beauté manquent; mais elle en est une des conditions, parce qu'elle ramène la diversité à l'unité et renforce celle-ci.

On peut en dire autant de l'utile, qui, au fond, n'est que la convenance. Car la disposition convenable des formes et des moyens des êtres et des choses en vue de leur but est naturellement utile à ces objets, parce qu'elle facilite pour eux la réalisation de leur fin. Quoique l'utilité ne puisse constituer la beauté, elle concourt à la réalisation du beau en ramenant la diversité des moyens à l'unité du but particulier. Si tous les objets utiles ou convenables ne sont pas beaux, tous les objets beaux ont de la convenance et de l'utilité en vue de leur unité.

Comment ramener la variété à l'unité, en sauvegardant la convenance et en établissant les rapports nécessaires entre les divers éléments constitutifs des êtres et des choses? Par l'ordre qui assigne à chaque partie sa place dans l'ensemble, selon sa valeur propre et ses relations; qui coordonne les divers moyens entre eux, les subordonne à des termes plus simples en vue de l'unité déterminée par l'essence particulière de chaque objet. C'est l'ordre dans la variété qui fait saisir l'unité à travers les rapports multiples qui s'établissent; c'est la convenance générale dans sa plus haute expression, la disposition coordonnée et subordonnée de tous les moyens en vue d'une fin. Où l'ordre fait défaut, il n'y a plus ni enchaînement, ni unité, ni beauté, mais confusion.

L'ordre est un élément général dont l'application varie nécessairement d'objet à objet. En effet, tout être a son essence spéciale ou son but particulier selon son espèce et possède des moyens propres à atteindre sa fin; mais il n'y a réellement de l'ordre en chacun d'eux que pour autant que, dans l'essence et dans les formes, il y ait des rapports de coordination entre des unités de plus en plus simples, menant à l'unité de l'être ou de la chose même.

L'idée générale d'ordre comprend donc d'autres idées moins générales qui ne sont que des espèces d'ordre : telles la régularité ou la combinaison parfaitement équilibrée de la diversité unie à l'égalité; la proportion ou le rapport de convenance et d'égalité des différentes parties entre elles et avec leur ensemble; la symétrie ou la correspondance de valeur et de figure entre les parties d'un tout; l'uniformité ou la ressemblance entre des choses égales; l'harmonie ou l'accord et la ressemblance des différentes parties concourant à une même fin, etc. Ces diverses espèces d'ordre contribuent au beau d'après la nature de l'être ou de l'objet particulier dont il s'agit.

Quoique l'essence du beau ne soit pas précisément l'unité dans la variété, et qu'il consiste surtout dans l'ordre, qui établit un enchaînement rationnel et sensible dans la variété pour la ramener à l'unité, l'ordre seul ne suffit cependant pas encore pour constituer le beau complet. S'il n'y a pas de manifestation d'activité, de vie spirituelle ou physique, l'ordre intéresse presque exclusivement l'intelligence sans éveiller le sentiment. Bien que l'enchaînement même et la coordination des détails, en vue de l'unité de l'ensemble, contien-

nent une certaine activité, elle est souvent trop peu saisissable pour vivement impressionner la plupart des hommes. L'âme, essentiellement active, veut la vie et l'activité; elle n'est satisfaite que lorsqu'elle saisit, non la juxtaposition, ni la succession plus ou moins habile, mais la génération des idées, la manifestation de la vie réelle dans les êtres qu'elle connaît, et celle de la vie idéale ou spirituelle des êtres de la pensée qu'elle conçoit et qu'elle rend, pour l'intelligence et le sentiment, semblables à des réalités.

L'activité, pas plus que l'ordre, ne constitue seule la beauté; il faut l'ordre uni à la manifestation de la vie. L'unité, l'harmonie, l'expression ne s'isolent pas sans altérer le beau dans ses éléments, qui se combinent certes à des degrés différents dans les objets beaux, mais doivent nécessairement se combiner. La variété ramenée à l'unité par l'ordre et la convenance, qui permettent le libre développement de la force physique ou spirituelle de l'être en vue de la réalisation de son but particulier, constitue donc la beauté de cet être; plus cette unité est sensible dans la variété, plus l'ordre et la convenance sont parfaits; plus la manifestation de la vie est facile et expressive, plus l'objet est beau, plus il intéresse l'intelligence et émeut le sentiment.

Le contraire du beau, c'est le laid, qui est plus que l'absence de la beauté; c'est une idée négative qui détruit un ou plusieurs éléments nécessaires au beau pour les remplacer par leurs contraires : le désordre absolu, la confusion, le manque de force vitale ou le développement anormal de cette force. Cette idée négative ne se conçoit pas directement : on saisit l'idée du beau parce qu'il existe en réalité comme attribut de la

Divinité ; mais l'idée du laid, qui n'existe pas en lui-même, ne se conçoit que comme contraire du beau ou destructif de ses éléments.

§ 2.

Le vrai et le bien.

SOMMAIRE : *Détermination des éléments du vrai : l'intelligence et son objet. — Le faux. — Détermination des éléments du bien : la volonté et son objet. — Le mal.*

Le vrai est un rapport de ressemblance entre l'intelligence qui connaît et l'objet qu'elle connaît ou, en d'autres termes, une équation entre l'entendement et son objet. Nous trouvons ici trois choses différentes : l'intelligence, son objet, leur rapport de ressemblance.

Bien que le vrai proprement dit soit le rapport de conformité entre l'entendement et son objet, on dit de ces deux derniers qu'ils sont vrais ; ainsi l'entendement est vrai s'il est en rapport de conformité avec l'objet dont il dépend ou qu'il connaît ; et l'objet conçu est vrai s'il est en rapport de ressemblance avec l'intelligence dont il dépend ou qui le connaît.

Or, l'entendement dépend-il de l'objet, ou celui-ci de l'entendement? Quel est le premier terme qui constitue le vrai? Quand l'intelligence crée, elle est le premier terme et l'objet produit n'est vrai que s'il répond à sa conception ; quand l'intelligence connaît, elle est le second terme, et n'est vraie que si elle correspond à son

objet. Ainsi, par exemple, si l'intelligence connaît et crée en même temps, comme dans l'art, elle est vraie si elle saisit son objet tel qu'il est; l'œuvre produite est vraie si elle correspond à l'intelligence qui la conçoit et, par conséquent, si elle se trouve conforme à la fois à l'entendement ainsi qu'à l'objet que celui-ci connaît; l'intelligence du spectateur est vraie si elle saisit l'œuvre sous ce double rapport.

Le vrai seul est, son contraire n'est pas. En effet, tout être, tout objet est ce qu'il est, et l'intelligence ne peut s'occuper de ce qui n'est pas. Il s'ensuit que le faux n'est que dans l'erreur de notre esprit qui, s'exerçant sur ce qui est, unit ce qui est réellement désuni, ou désunit ce qui est réellement uni dans l'objet qu'il saisit.

Le bien est l'équation entre la volonté et son objet ou un rapport de ressemblance entre l'amour et l'objet sur lequel il se porte, qu'il veut. Comme pour le vrai, nous trouvons ici trois choses différentes : la volonté, son objet, leur rapport de ressemblance.

Quoique le bien soit proprement leur rapport, on dit de la volonté et de l'objet qu'ils sont bons : ainsi la volonté est bonne si elle est en rapport avec l'objet dont elle dépend ou sur lequel elle se porte, et celui-ci est bon s'il est en rapport avec la volonté dont il dépend ou qui le veut. Pour déterminer quel est le premier terme de ce rapport, on n'a qu'à faire sur le bien le même raisonnement que sur le vrai en remplaçant l'entendement par la volonté.

Le bien seul est, son contraire n'est pas. Le mal moral n'existe que dans la volonté créée qui, accordant un amour irraisonnable à ce qui n'est pas digne

d'être aimé, ou en refusant son amour à ce qui le mérite, agit en opposition avec la volonté divine ou la loi morale. Nous n'avons pas ici à nous occuper du mal métaphysique ou de l'imperfection inhérente à tout être fini, ni du mal physique ou de la douleur résultant de la perturbation de l'organisme.

§ 3.

Rapports et différences entre le beau, le vrai et le bien.

SOMMAIRE : *Le beau est une idée de perfection; le vrai et le bien sont des idées de relation. — Ordre logique du beau, du vrai et du bien.*

D'après ce que nous venons de voir, l'idée du beau est une idée de perfection, susceptible de différents degrés selon les combinaisons plus ou moins parfaites des éléments d'ordre et de vitalité dans la variété ramenée à l'unité.

La beauté étant une qualité des êtres, il est impossible qu'elle soit pour tous la même, car leur détermination et leur forme dépendent de leur essence ou de leur but. Dans tout être la beauté est donc une perfection; mais il n'est pas vrai que toute perfection soit une beauté; car un individu peut se trouver parfait en son genre, capable de réaliser complètement son but, sans une manifestation énergique de sa force vitale, ni un ordre harmonique de ses formes. Ainsi, dans la nature, nous voyons des êtres doués de toutes les perfections inhérentes à leurs es-

pèces sans être revêtus de la beauté : le singe, le porc, le rhinocéros; et, parmi les œuvres des hommes, il se rencontre une multitude d'objets qui répondent parfaitement à leur but sans être beaux.

L'idée du vrai et celle du bien sont des idées de rapport ou de relation entre des objets déterminés. En effet, le vrai est un rapport de conformité entre l'intelligence et son objet, comme le bien est un rapport de conformité entre la volonté et son objet. Le beau, le vrai et le bien ne sont donc pas des choses identiques. Ce qui est vrai n'est donc pas beau par ce motif seul que c'est vrai; et, si une vérité est belle, c'est que la beauté s'ajoute à sa nature. De même ce qui est bon n'est pas beau par cette seule raison que c'est bon; si le bien est en même temps beau, c'est que la beauté s'ajoute à sa manière d'être. Cependant, si un objet vrai et bon n'est pas nécessairement beau, un objet beau est réellement vrai et bon. En effet, le faux et le mal ne peuvent être beaux, car la beauté est une qualité positive et, comme telle, n'appartient pas à des négations. Le faux et le mal sont laids en eux-mêmes, et si parfois ils nous apparaissent comme beaux, c'est qu'ils sont habilement cachés sous les couleurs du vrai et du bien.

Si nous voulions déterminer d'après ces données quel est l'ordre logique du beau, du vrai et du bien dans l'intelligence, nous trouverions que le vrai occupe le premier rang comme objet direct de l'entendement, faculté primordiale ; que le vrai devient le bien en passant de l'entendement à la volonté, et le beau en étant à la fois l'objet de l'entendement et de l'amour : le vrai précède donc le bien et celui-ci le beau.

§ 4.

Le sublime.

SOMMAIRE : *Le sublime n'est pas un degré du beau. — D'où résulte le sublime. — Par quoi se distinguent les objets qui font naître le sublime. — Le sublime n'appartient qu'aux esprits élevés.*

Dans le langage usuel, le mot *sublime* se prend souvent comme le superlatif de beau, et l'on dit, dans ce sens, d'un objet très beau qu'il est sublime. Cependant le beau et le sublime ne sont ni des synonymes, ni des degrés l'un de l'autre, mais bien des choses parfaitement distinctes. Certes, il y a une relation entre le beau et le sublime : ce qui est beau peut être sublime, ce qui est sublime peut être beau ; mais, par contre, il ne s'ensuit pas que ce qui est sublime soit nécessairement beau, ni que ce qui est beau soit nécessairement sublime. Le beau est une qualité de l'objet, tandis que le sublime ne réside pas dans un objet comme une qualité ou une perfection qui lui soit propre, mais se manifeste dans notre pensée. Si nous nommons un objet sublime, nous ne sommes donc pas rigoureusement vrais, car nous faisons une transposition d'épithète en attribuant à cet objet, non ce qui lui appartient, mais ce qui est dans l'âme.

D'où résulte le sublime? Lorsque l'homme est devant un des grands phénomènes de la nature, devant un acte d'héroïsme du devoir accompli, de sacrifice ou

d'abnégation, devant une haute conception de l'intelligence, il se produit dans son âme une émotion puissante qui la transporte dans le monde supérieur de la pensée, qui éveille à la fois une foule d'idées opposées, dont l'une disparaît devant l'autre infiniment différente ou plus grande, pour élever l'esprit, à travers tous ces contraires, jusqu'à l'infini absolu lui-même, Dieu. Les bouleversements de la nature font surgir l'idée de notre faiblesse devant la force des éléments, de notre supériorité intellectuelle et morale sur toutes les forces aveugles de la nature, de l'infinie supériorité de la puissance divine qui crée et domine l'univers. Les actes d'héroïsme, de sacrifice ou d'immolation éveillent l'idée du devoir, du bien absolu, l'emportant sur toutes les considérations humaines d'intérêt, de jouissance, d'amour, et élèvent l'âme à l'idée de la justice éternelle. Le sublime est donc une ardente aspiration de la pensée et du sentiment vers l'infini.

Les objets qui peuvent nous impressionner si puissamment doivent avoir quelque chose de particulier qui les distingue. Quel est ce cachet distinctif? C'est la force physique, morale ou intellectuelle s'y développant avec une énergie tellement extraordinaire, qu'elle produit en nous et comme malgré nous une génération irrésistible d'idées et de sentiments. Certes, le beau éveille aussi des idées et des sentiments par son élément de vitalité; mais le développement de cette vitalité n'est pas nécessairement assez énergique pour nous inspirer un ordre d'idées supérieures de beaucoup à l'objet même. Il s'ensuit que le beau peut nous mener au sublime, mais qu'il ne le doit pas absolument; tandis que, d'autre part, le désordre contraire au beau

et même, en certains cas, un simple mot, un geste, un silence, aussi bien que l'immensité de l'espace et du temps, produisent en nous, en accusant énergiquement la puissance physique, morale ou intellectuelle, une opposition d'idées qui nous élève directement à l'infini devant lequel tout s'efface et s'anéantit dans la pensée. A cette suprême élévation de l'âme, la beauté, l'ordre, l'harmonie nous apparaissent avec un éclat éblouissant au milieu de ces idées les plus opposées, parce que nous communiquons avec le beau absolu lui-même.

Cette opposition d'idées qui fait naître le sublime peut, d'après la nature de l'objet et la disposition actuelle de l'individu, se produire lentement ou subitement. Dans l'un et dans l'autre cas, le sublime est le même pour la pensée, mais l'émotion est d'autant moins énergique, qu'elle s'éveille plus lentement ; car, de sa nature, le sentiment s'affaiblit par la durée.

Le sublime se rencontre partout, dans une âme simple et candide, dans un esprit élevé ; mais la conscience n'en est réellement que dans ce dernier. Les âmes vulgaires ne sortent d'ordinaire pas de leur apathie devant ce qu'il y a de sublime dans la pensée, et n'éprouvent que de la terreur ou de l'effroi devant ce qu'il y a de sublime dans les fortes commotions de la nature. A l'aspect des grands actes d'héroïsme même, elles pourront soit en blâmer la folie, soit en admirer l'abnégation, mais sans s'élever à l'idée et au sentiment de l'infini.

Tout peut faire naître le sublime ; cependant les hommes sont rarement transportés à cette hauteur, parce que les sens, les intérêts de la vie matérielle dominent l'âme et détournent son attention ; parce que

leur développement intellectuel et moral est insuffisant, leur force d'intelligence et de sentiment trop engourdie pour jouir de la contemplation des grandes choses de la pensée, à moins qu'une impression puissante ne réveille l'esprit de sa torpeur et ne le force de détourner les yeux de la terre pour les élever vers l'infini.

§ 5.

Des nuances du beau et du sublime.

SOMMAIRE : *Les combinaisons des éléments d'ordre et de vitalité constituent les différents degrés du beau. — Nuances du beau : l'agréable, le joli, l'élégant, le grand et autres qualités de ces catégories. — Il n'y a ni différentes espèces, ni différentes nuances du sublime. — Le solennel, le merveilleux et autres qualités de ce genre. — Le sublime n'a pas de contraire. — L'horrible et autres qualités de ce genre. — Le ridicule.*

Il n'y a qu'une seule notion du beau qui contienne toutes les conditions que doit réunir un objet quelconque pour être une beauté : l'ordre ramenant la variété à l'unité et la manifestation de la vie ou de l'activité physique, morale ou spirituelle. Cette notion est donc une et identique pour les différentes espèces de beautés, bien que, dans l'une, il puisse y avoir prédominance d'ordre et, dans l'autre, prédominance de vitalité ou d'expression. La combinaison de ces deux éléments va à l'infini et, par conséquent, il y a une infinité de degrés possibles dans la beauté, et les divers objets auxquels appartient cette qualité sont

d'autant plus beaux que ces deux éléments y trouvent une réalisation plus parfaite.

De même que, dans le langage usuel, on prend le mot *sublime* pour un degré supérieur du beau, on se sert des épithètes *joli, charmant, gracieux, gentil*, etc., pour ses diminutifs, et des qualificatifs *grand, magnifique, merveilleux,* etc., pour ses superlatifs. La plupart de ces termes ont une signification très peu déterminée et indiquent plutôt un sentiment qu'une idée. Vouloir fixer absolument le sens de ces qualificatifs, c'est faire un dictionnaire de synonymes ; cependant tous expriment des propriétés qui ont un certain rapport avec le beau, en constituent des nuances ou des qualités distinctes auxquelles se mêlent certains éléments de la beauté, sans être pourtant le beau véritable, et, à ce titre, nous devons en dire quelques mots.

Agréable est un terme général dont on qualifie les objets qui plaisent directement aux sens et de là au sentiment. Sous cette catégorie se rangent les deux espèces de qualificatifs suivants, dont la première se rapporte plutôt exclusivement aux sens, et la seconde aux sens ainsi qu'au sentiment : 1° *doux* s'applique d'abord aux sensations du goût et de là à tous les objets modifiant les sens d'une façon qui leur cause du plaisir; *suave* se rapporte primitivement aux sensations de l'odorat et ensuite aux objets de la vue, de l'ouïe et du goût, pour autant que leurs impressions soient particulièrement douces; *flatteur* ne se dit que des sensations de l'ouïe et des objets qui tombent sous ce sens, et lui plaisent ; *délicieux*, qui est très-agréable, *délicat,* qui n'a rien de grossier, *exquis,* qui

n'a rien de commun, sont, à proprement parler, les superlatifs de doux, suave et flatteur; 2° *riant* a rapport à l'aspect, à l'air gai d'un objet qui par cela plaît, et *gracieux,* aux manières, aux mouvements, à la façon de faire qui nous sont agréables; *attrayant* indique une qualité qui attire, séduit, et *charmant,* une qualité qui produit une impression forte à laquelle il est difficile de résister.

Joli est la qualité de ce qui, par la prédominance de son activité, exerce une impression de plaisir et d'attrait sur le sentiment; ce terme comporte les idées de riant, délicat, gracieux dans des objets petits en leur genre ou relativement à nous; le beau est une perfection de l'objet, le joli un simple agrément. Ce qualificatif a pour nuances : *mignon,* qualité des petites choses jolies, délicates, fines, charmantes, *gentil,* qualité de ce qui plaît par l'agilité et la légèreté de ses mouvements, et *mignard,* qui, à l'idée de gentillesse ajoute celle d'afféterie.

Elégant se dit de ce qui est gracieux dans tous ses mouvements et régulier dans ses formes : l'élégance est, pour les objets plus grands, ce que la délicatesse est pour les petits, quelque chose de très agréable, de facile dans ses mouvements, de proportionné dans ses surfaces, ses lignes, etc.

Grand est une qualité tout opposée au joli; au lieu de l'activité, c'est l'ordre, la régularité, la proportion qui y dominent; en outre, le mot lui-même indique que les dimensions sont autres. Ce qui est réellement grand exclut même presque entièrement la recherche du joli et veut avant tout la simplicité. Ce qualificatif a des nuances d'après les caractères particuliers que

prend la grandeur : *noble,* ce qui est grand est noble, quand la grandeur ne se borne pas aux dimensions seules et surtout lorsqu'elle a une certaine élégance unie à la simplicité; *majestueux* est le superlatif de grand et entraîne l'idée d'une grande beauté de formes dans laquelle domine surtout l'ordre et la régularité; *sévère* est une qualité de grandeur opposée à toute idée d'agréable et de joli; elle renferme encore l'idée d'élégance, mais c'est dans les formes essentielles mêmes, car elle veut la simplicité suprême avec exclusion absolue de recherche de détails.

Il n'y a pas différentes espèces de choses sublimes, bien que différentes espèces de choses puissent faire naître le sublime qui n'est pas dans les objets, comme nous l'avons vu, mais dans l'esprit qui les saisit. De même il n'y a pas diverses nuances du sublime, mais un sentiment plus ou moins vif ajouté à la pensée. Ce mot n'a donc pas des synonymes plus ou moins rapprochés de son sens générique, et les qualificatifs *solennel, terrible, mystérieux*, etc., si parfois ils peuvent appartenir à des objets qui élèvent au sublime, ne constituent pas des nuances de celui-ci. Examinons rapidement ces divers mots pour éviter toute confusion dans les idées.

Solennel qualifie les choses graves, pompeuses et élevées qui se présentent avec un caractère extraordinaire de grandeur, de noblesse et de magnificence; *mystérieux* s'attribue aux objets dont nous saisissons la réalité, mais dont nous ne pouvons sonder le secret; *surnaturel* se dit des choses qui sont au-dessus de la nature, qui surpassent les forces des êtres créés et ont une cause supérieure à elles; *colossal* ne convient

qu'aux objets de dimensions excessivement grandes qui éveillent l'idée de puissance extraordinaire, et *terrible* aux choses qui nous causent une émotion profonde par l'appréhension d'un grand danger ou d'un grand mal.

Ces différentes qualités peuvent donc appartenir à des objets qui nous impressionnent vivement, mais plutôt du côté du sentiment que de l'intelligence. Sous ce rapport, bien qu'un objet terrible élève parfois au sublime, le terrible en lui-même empêche cependant cette surélévation; car, au lieu de nous y porter, il nous ôte souvent l'usage de la raison et même des sens. Il s'ensuit que le sentiment du terrible est contraire à celui du sublime, quoique les deux idées ne le soient pas.

Le sublime n'a pas de contraire comme le beau, le vrai et le bien. L'*horrible*, qui nous révolte, le *monstrueux*, qui est contraire à la nature, l'*ignoble*, qui nous dégoûte; le *plaisant*, le *comique*, le *ridicule*, le *burlesque*, etc., qui nous font rire, en nous inspirant ou non un sentiment d'aversion ou de mépris pour l'objet même, n'ont aucun rapport avec le sublime.

Cependant, dit-on, le ridicule est près du sublime, ces deux extrêmes se touchent. Certes, lorsque entre le but à atteindre et les moyens employés il y a une grande disproportion, cet écart provoque le rire et ainsi la prétention au sublime peut souvent ne mener qu'au ridicule; mais celui-ci n'a, de près ni de loin, rien de commun avec l'élévation suprême de l'intelligence et du sentiment.

§ 6.

Sentiment du beau et du sublime.

SOMMAIRE : *Influence du beau sur le sentiment. — Origine du sentiment du beau. — Ses caractères. — Le sentiment du sublime. — Ses caractères.*

Le beau est l'objet de l'intelligence qui le contemple et le juge ; mais cette contemplation et ce jugement ne se font pas sans que la beauté exerce une influence sur la sensibilité interne. Les éléments d'ordre et d'activité, essentiels au beau, produisent une génération d'idées qui constitue pour l'âme une jouissance. Ainsi le beau, d'abord contemplé et ensuite senti, est à la fois l'objet de l'intelligence et de l'amour, tandis que le vrai est surtout l'objet de l'intelligence et le bien celui de l'amour : nous avons donc l'idée et le sentiment du beau.

De même que nous ne connaissons les objets que parce qu'ils correspondent à nos idées, de même nous ne les aimons que pour autant qu'ils soient conformes à notre être ou à notre but. Le bien, notre but suprême, est l'objet le plus direct de l'amour. Il s'ensuit que le beau, également l'objet de l'amour, est un des moyens de parvenir au bien ; que, si tout ce qui est bon n'est pas nécessairement beau, ce qui est réellement beau doit être dans une relation intime avec le bien et nous y porter, et que le sentiment du beau se rapproche de

très près de celui du bien, sans que pourtant ils se confondent. Ce qui dans le beau est l'objet de l'amour, c'est le bien; ce qui est l'objet de l'intelligence, c'est le vrai. Le sentiment du beau est donc une pure affection de l'âme, et ne doit pas se confondre avec la sensation externe qui peut résulter de l'attrait de la beauté, mais n'a pas celle-ci pour objet.

Dans l'amour, en tant que jouissance, l'âme est plutôt passive qu'active; mais, comme l'activité lui est essentielle, le sentiment, après l'impression reçue, devient lui-même actif et passe de la simple jouissance au désir spontané ou libre, à l'inclination ou à la volonté. L'amour de nous-même est le fondement de tout autre amour possible, et celui pour les objets en dehors de nous est toujours accompagné de cet amour de nous-même, qu'on ne doit pas confondre avec l'égoïsme, sentiment déraisonnable et exclusif.

Le premier objet de nos désirs est la possession de notre être et ensuite de tous les biens qui peuvent concourir à notre bonheur. Ne nous suffisant pas pour faire notre félicité, nous voulons nous unir avec Dieu, avec nos semblables, avec la nature vivante et inerte. Ce désir d'union se porte de préférence sur les objets revêtus de beauté, parce que, d'un côté, l'unité essentielle au beau éveille le sentiment de notre propre unité ou l'amour de nous-même, et que, de l'autre, l'ordre et l'activité, également essentiels au beau, produisent une génération d'idées et de sentiments qui nous élèvent vers le vrai, le bien, le beau absolus, objets suprêmes de notre amour.

L'amour excite l'âme à produire, parce qu'elle y trouve, en augmentant son être, une jouissance supé-

rieure de la possession d'elle-même. Dans cette production le sentiment se porte aussi de préférence sur la beauté soit spirituelle, soit matérielle. De là résulte que l'amour ou le sentiment est nécessaire à la beauté de nos créations auxquelles il donne une expression, un souffle de vie qui anime l'œuvre par l'épanchement de l'âme.

Le sentiment du beau est calme comme la contemplation. Cependant pour certains esprits d'élite, le beau apparaît souvent comme un bien à posséder et excite une vive tendance qui mène à l'enthousiasme, aux mouvements violents de l'âme, jusqu'à ce que celle-ci soit en possession de la beauté perçue ou l'ait réalisée. Cette passion du beau, si elle n'est pas satisfaite ou si elle est contrariée dans son action, peut faire naître une sorte de tristesse, de mélancolie, de surexcitation nerveuse. Aussi longtemps que ce sentiment reste dans son calme, il produit une génération d'idées et de sentiments nobles qui élèvent l'âme au-dessus des petitesses de l'égoïsme, de l'envie, des passions basses, et la rendent bienveillante, aimable, douce et éminemment expansive. Il constitue ainsi un lien entre les hommes et même entre l'homme et les êtres inférieurs dans lesquels il saisit un rayon de la beauté qui toujours l'attire, excite sa sympathie, son amour, son attachement.

Comme l'utile n'est pas le synonyme du beau et que le sentiment de l'utile n'est donc pas celui du beau, on prétend que ce dernier est désintéressé. Certes, aussi longtemps qu'il s'agit de la possession matérielle de l'objet revêtu de beauté, on peut dire que le sentiment du beau est désintéressé et nullement à confondre avec

le désir de s'approprier cet objet; mais si l'on s'élève au-dessus de la possession matérielle, ce sentiment est intéressé : il tend à conserver les objets beaux, à en créer de nouveaux, à en trouver dans la nature et dans la pensée, afin d'éveiller, d'entretenir le sentiment même qui nous fait jouir, nous donne une certaine satisfaction et augmente la somme de notre bonheur, but suprême de notre existence.

Le beau est une qualité d'un objet qui nous fait jouir avec calme de la contemplation de celui-ci; le sublime, au contraire, est une surélévation de notre âme transportée d'une ardente aspiration vers l'infini. L'opposition d'idées contraires et destructives les unes des autres fait naître un sentiment d'inquiétude, une émotion pénible, une crainte vague, une sorte de trouble et de terreur. Loin de tendre à s'épancher au dehors, l'âme se concentre en elle-même pour saisir l'objet qui semble lui échapper; bientôt s'éveille l'idée de l'infini devant lequel tout le reste s'efface et vers lequel l'esprit s'élance avec enthousiasme. L'émotion éprouvée alors n'est pas une joie douce et tranquille, c'est le sentiment profond de notre propre néant uni à un ardent amour. Le sentiment du sublime n'est donc ni expansif, ni calme; c'est une vive agitation, une sorte de vertige de l'âme devant l'abîme du néant de toute chose en face de Dieu : d'un côté, il nous trouble et nous fait souffrir même, et, de l'autre, il nous donne la plus haute jouissance de notre être.

Nous avons vu plus haut que cette surélévation de l'âme peut se produire lentement ou subitement, et que, par conséquent, le sentiment est plus ou moins vif, tandis que le sublime reste le même pour la pen-

sée. En effet, les modifications inattendues, non prévues et non préparées, sont plus fortes et agissent plus énergiquement que celles auxquelles nous sommes insensiblement menés; l'influence constante d'un objet en affaiblit l'impression. Mais, par contre, ces émotions soudaines sont moins durables et s'émoussent d'autant plus vite qu'elles surexcitent une âme moins préparée à les subir; elles ont même parfois un résultat contraire à celui qu'elles devraient produire, et, au lieu d'éveiller au sublime, elles peuvent, dans certains cas, ne faire naître que la terreur.

Nous avons vu aussi que le sentiment du sublime n'est éprouvé que par les âmes d'élite. En effet, il est impossible que ce sentiment si supérieur soit du domaine des hommes pour qui les passions inférieures sont tout; dont les excès ou les besoins du corps ont détruit la force de l'esprit; dont l'intelligence ne s'est jamais élevée au-dessus des objets matériels qui frappent leurs organes. Pour que l'âme trouve du bonheur dans cette contemplation des choses suprasensibles, il faut qu'elle soit libre des sens et suffisamment développée pour planer dans le monde des idées : les passions et l'ignorance ferment l'âme au sentiment du sublime et rivent l'homme à la matière.

CHAPITRE II.

DES DIVERSES ESPÈCES DU BEAU.

SOMMAIRE : *Il n'y a qu'une notion du beau, mais diverses catégories de beautés existent.*

Bien qu'il n'y ait qu'une seule notion du beau et que celle-ci contienne toutes les conditions que doit réunir un objet quelconque pour être une beauté, cependant cette perfection appartient à des êtres et à des choses de nature totalement différente. La beauté n'est pas et ne peut pas être identique pour tous ces objets. Il en résulte qu'il y a différentes espèces de beautés qui, bien que toutes conformes à la notion générale, sont distinctes les unes des autres, de même qu'il y a différentes espèces d'hommes, de roses, de triangles, etc., qui, bien que parfaitement distinctes entre elles, répondent cependant, chacune d'après son espèce, à la notion générale d'homme, de rose, de triangle, etc.

§ 1.

La beauté de l'idéal perçu par l'intelligence humaine.

SOMMAIRE : *L'idéal essentiel et l'idéal individuel. — La beauté idéale essentielle. — Les canons ou règles de la perfection. — Réalisation artistique de la beauté essentielle. — D'où résulte la forme idéale essentielle. — La beauté idéale individuelle. — S'il y a une beauté conventionnelle.*

Bien que, dans la réalité, il n'y ait pas de genres ni d'espèces en dehors des individus, il y a, dans l'intelligence, pour chaque objet, une manière d'être générale et une manière d'être particulière, ou, en d'autres termes, des propriétés essentielles, qui forment le but des espèces et des genres, considérés en eux-mêmes, et des propriétés accidentelles, qui forment le caractère et le but particuliers des individus selon leur espèce et leur genre.

Comme la forme idéale des êtres résulte nécessairement de leurs raisons générales et particulières, l'intelligence qui conçoit ces raisons dégage aussi les formes génériques et spécifiques des formes individuelles. Chacun de ces deux ordres est susceptible de beauté, et nous avons ainsi, dans l'idéal, la beauté essentielle, indéterminée ou abstraite, et la beauté individuelle ou concrète.

La beauté essentielle, de même que les types des genres et des espèces auxquels elle correspond, ne trouve point sa réalisation directe dans la nature;

mais elle est réalisée, comme eux, dans les individus. Cependant, comme l'intelligence conçoit ces essences, la science et l'art sont capables de réaliser les types abstraits en négligeant les formes individuelles qui expriment les propriétés particulières, et en réduisant l'expression passionnée et l'activité à la simple manifestation de la vie. Ainsi, par l'étude du corps humain, on distingue les formes individuelles, particulières à chacun, de celles qui appartiennent à toute une race, à l'espèce même. Ces traits généraux peuvent être conservés seuls, et de cette manière on a la forme abstraite d'un homme ou d'une femme.

Si, à cette image ainsi obtenue, on applique les idées de nombre ou de quantité, on peut, lorsqu'on a le génie d'un Polyclète, trouver les proportions parfaites du corps humain, abstraction faite de toute individualité propre et déterminée par des propriétés et des formes non essentielles. Lorsque après avoir découvert cette règle de la perfection ou le canon, on prend certaine propriété générale de force, de souplesse, de grâce, d'élégance ou autres, pour en faire l'attribut dominant et essentiel d'un être ou d'une classe d'êtres revêtus de la forme humaine, on peut découvrir, comme Euphranor et Parrhasius, des canons particuliers qui donnent les proportions parfaites du type général humain, déterminé par des propriétés et des formes accidentelles, considérées comme essentielles au même titre que les propriétés essentielles mêmes. Ces types parfaits, jusqu'à ce point, ne sont encore que vrais, comme correspondant aux essences; si leurs raisons le permettent ou l'exigent, ils sont susceptibles de devenir beaux.

Quand les formes parfaites des espèces et des genres sont connues, alors peuvent naître des créations comme la Vénus de Milo : l'expression presque nulle, car ce n'est pas une belle femme avec ses passions, mais la beauté de la femme qu'il s'agit de rendre ; nul mouvement impétueux, car il n'y a aucun transport ; une attitude calme, des formes et des lignes d'une perfection admirable, d'une beauté idéale irréalisable dans la nature où tout être doit absolument s'individualiser et altérer ainsi la forme simple, essentielle et parfaite, par ses formes individuelles, accidentelles au genre.

On prétend que les savants artistes, auteurs de ces œuvres abstraites, ont déterminé ces formes idéales et leur perfection uniquement par l'étude de beaux modèles. Certes, cette étude y a contribué pour beaucoup, car la nature éveille toujours les idées auxquelles elle correspond et dont elle est une réalisation particulière déterminée. Mais c'est en vertu de leurs idées et de la force de leur intelligence, capable de spécialiser ces idées, qu'ils ont pu tirer de la nature imparfaite ce qu'elle n'offre jamais : la perfection de la forme générique ou spécifique, nécessairement modifiée, dans la réalité, par des formes absolument individuelles. L'étude de la nature et la combinaison proportionnée de membres divers rapportés à un seul tout donneraient peut-être un beau corps, mais ne produiraient pas l'indétermination, en dehors et au-dessus de la réalité, qualité qui distingue avant tout certaines œuvres de la statuaire antique.

De même que la science et les arts du dessin peuvent donner des types de la beauté idéale indéterminée, la poésie et la musique sont capables de la réaliser, et

de fait la poésie et la musique abstraite vivent essentiellement d'idées et de sentiments qui, par suite de la sobriété et de la grandeur des formes et des images, s'élèvent au plus haut degré d'indétermination.

La beauté idéale individuelle, si elle ne trouve pas sa réalisation complète dans la nature, constitue cependant le type de l'être particulier, réalisé ou possible, avec sa plus haute perfection. Elle est conçue par la pensée en vertu des idées que la vue de la nature éveille et lui aide à spécialiser. Les types individuels que nous formons en nous-mêmes résultent toujours de la détermination particulière de nos idées générales, dont la présence à l'intelligence nous permet de nous élever de la nature à l'idéal et de descendre de celui-ci à ses dernières déterminations, embrassant tous les êtres réels ou possibles. La beauté idéale individuelle est du domaine de tous les arts et si, dans sa conception, l'esprit humain semble parfois se baser sur la nature, c'est que celle-ci ne diffère souvent de l'idéal que par un moindre degré de perfection et de beauté, auquel l'intelligence et le sentiment suppléent.

Y a-t-il une beauté conventionnelle, et la beauté idéale n'est-elle pas une beauté de convention? Il n'y a pas et il ne peut y avoir de beauté conventionnelle. La beauté est susceptible d'une perfection plus ou moins grande, se rapprochant indéfiniment de la beauté parfaite de l'idéal. D'après le caractère des individus, des peuples ou des époques, on peut s'attacher plus à l'élément d'ordre ou à l'élément de vitalité, essentiels au beau; par suite des idées religieuses et morales, des tendances particulières, se porter plus vers la beauté idéale indéterminée, ou vers la beauté idéale indivi-

duelle. Il y a là une opération collective pour atteindre à un idéal conçu et préféré ; mais la beauté de cet idéal n'existe pas en vertu d'une convention tacite ou explicite. Aucun objet n'est beau que parce qu'il réalise les éléments de la notion du beau ; il tire sa beauté uniquement de ce fait, et un magot sera toujours un magot, le monde entier fût-il d'accord pour l'admirer.

Lorsque la pensée humaine, se fondant sur l'idéal, en trouve une expression plus juste, plus parfaite, plus belle, tous en reconnaissent la beauté et l'admettent comme un type et un exemplaire. Si l'on veut imiter ce modèle pour en atteindre la perfection, l'œuvre produite ne sera pas belle en vertu de cette imitation, mais en raison de sa propre beauté. Cette beauté n'est donc pas conventionnelle; elle est une qualité de l'objet, car, si celui-ci reproduisait seulement la matière sans l'esprit, la forme sans l'essence, malgré tout ce que l'œuvre pourrait avoir de conventionnel, elle deviendrait fausse, laide et souvent ridicule.

Le beau idéal indéterminé n'est pas plus conventionnel que le beau idéal individuel ou toute autre espèce de beauté. Ceux qui voudraient chercher à le rendre conventionnel, sous prétexte que l'on doit étudier les œuvres en qui on le rencontre, et tâcher de s'en approcher le plus possible, ne pourraient rendre conventionnel que le faire, au risque et même avec la certitude de détruire la beauté particulière à ces productions, en réduisant l'art au procédé, c'est-à-dire, en ne conservant que la forme sans s'élever à la pensée, qui en est essentiellement le fondement et la raison.

§ 2.

Le beau dans la réalisation de l'idéal.

SOMMAIRE : *Des deux ordres de beauté résultant de la réalisation de l'idéal :* 1° LA BEAUTÉ SPIRITUELLE : *a.* le beau intellectuel, — *beauté de la science, — principes et division des sciences, — beauté de la philosophie, des sciences mathématiques, de l'algèbre, de la géométrie, — beauté suprême de la science;* — *b.* le beau moral : *la loi morale, — le devoir et l'intérêt, — la beauté de l'ordre social, — la liberté, — la beauté morale dans l'individu, — le beau moral élève au sublime.* — 2° LA BEAUTÉ SENSIBLE : *a.* le beau naturel : *l'optimisme, — la beauté et la laideur dans la nature;* — *b.* le beau artistique.

La beauté idéale, considérée en elle-même, est du domaine exclusif de l'esprit qui la conçoit et la réalise en se développant. Il y a deux ordres de beautés qui résultent de la réalisation de l'idéal : la beauté spirituelle, appartenant à l'être pensant, et la beauté sensible, propre aux êtres corporels. Le développement de l'esprit se fait en deux sens différents : il connaît le vrai et il veut le bien. Chacun de ces deux modes est susceptible de beauté, et ainsi le beau spirituel se subdivise en beau intellectuel et en beau moral. Selon que le beau idéal est réalisé par Dieu dans la création ou par l'homme dans ses œuvres, le beau sensible se subdivise en beau naturel et en beau artificiel.

Toutes les vérités se tiennent et s'enchaînent à l'in-

fini. La vérité est donc belle par essence : chaque vérité est une et en contient une infinité d'autres qui s'engendrent et se coordonnent; elle réalise ainsi l'unité dans la multiplicité, l'ordre et la vie. La beauté de la vérité est d'autant plus grande que les intelligences qui la perçoivent sont plus parfaites.

Bien que l'intelligence de l'homme soit faible, sujette au doute et à l'erreur, la beauté intellectuelle, qui éclate dans l'enchaînement des vérités, lui est accessible et se manifeste dans la science humaine.

Les différentes sciences sont spéculatives ou expérimentales; les premières s'occupent des vérités qui sont en nous; les secondes ont plus ou moins besoin de l'observation extérieure. Mais, comme la possibilité de l'expérience scientifique dépend absolument de l'intelligibilité de son objet ou de sa conformité avec les idées, les sciences expérimentales dépendent, dans leurs progrès et leurs développements, de la connaissance des principes généraux. Les grandes découvertes scientifiques peuvent avoir pour occasion le hasard, mot vide de sens sous lequel nous cachons notre ignorance de la cause réelle; mais il n'y a que le génie éclairé qui puisse profiter du hasard, en faire jaillir la lumière, en tirer ces merveilleuses inventions qui font l'honneur de l'humanité. En outre ce n'est pas même le plus souvent le hasard, mais la spéculation qui, en recherchant l'enchaînement des vérités et non pas seulement des faits réels, a pu pressentir le progrès et aller à la recherche de découvertes déterminées d'avance dans l'esprit : l'expérience vient aider, confirmer ces découvertes, mais n'en est pas la cause. La division des sciences en spéculatives et expérimentales

n'est donc pas rigoureusement exacte, vu que toutes sont au fond spéculatives, bien que les unes se développent en elles-mêmes et que les autres s'aident de l'expérience.

Toutes les sciences, tant spéculatives qu'expérimentales, se rangent sous deux catégories qui correspondent aux deux grandes divisions de nos idées : celles des idées de perfection, qui admettent des degrés infinis d'intensité, et celles des idées de grandeur, qui sont susceptibles d'une mesure exacte. Nos idées sont soumises, d'une part, aux lois de la logique et, d'autre part, à celles du calcul, qui est une sorte de logique appliquée à la quantité ou aux nombres.

La première de toutes les sciences est la philosophie, qui a pour objet la connaissance de nous-même, de Dieu et de la nature. Partant de la conscience de soi, l'intelligence s'élève à l'infini qui se révèle à l'esprit par les idées absolues, et, s'appuyant sur ces principes supérieurs, elle en fait découler, avec ordre et facilité, les vérités qui en sont la conséquence. Appliquant ces principes aux rapports de l'homme avec Dieu, avec lui-même et avec ses semblables, elle détermine ses devoirs et ses droits; assigne à chaque chose sa place et sa valeur; sauvegarde la dignité et la liberté humaines, et guide l'homme vers la perfection et le bonheur; elle fait naître les sciences morales et politiques, préside à la confection des lois, au gouvernement des États, aux rapports internationaux. S'occupant de l'his toire des hommes, elle n'y voit pas seulement des actions qui se suivent et s'enchaînent, mais remonte des faits aux causes; descend des causes aux effets et cherche à sonder la grande loi du progrès ou l'action

de la liberté humaine guidée par la Providence. Étudiant la nature à la lumière des idées, elle en scrute les secrets; découvre les lois de la génération et de la conservation des êtres; pénètre jusqu'à l'essence des choses; détermine les classifications génériques et spécifiques, et donne à l'homme le moyen de connaître la nature, d'en jouir, de faire servir à ses besoins et à son perfectionnement les éléments qu'elle lui offre. Guidant l'esprit dans toutes ses opérations, elle préside à toutes les sciences et les fait tourner au bonheur du genre humain; elle détermine leur objet, leur rôle et leur valeur. Ramenant sans cesse tout à Dieu, s'occupant des objets les plus beaux, les plus grands, les plus vrais, elle élève l'intelligence, épure le sentiment, affermit la volonté, rend capable de liberté, de nobles actions, de créations sublimes.

La beauté brille donc d'un vif éclat dans la philosophie se rattachant au seul principe de l'infini, d'où découlent, sans effort et dans un ordre logique, les conséquences infinies qui établissent une infinité de rapports entre tous les êtres. La laideur que comportent certains systèmes philosophiques ne prouve rien contre la beauté de la seule philosophie raisonnable, le spiritualisme monothéiste; car ces systèmes résultent de l'erreur dans la conception du principe premier ou de la sophistique sans conscience qui, partant de fausses idées, ne peuvent logiquement aboutir qu'au faux, au mal, au laid.

Les sciences qui se basent sur nos idées de grandeur ou de quantité ont également leur beauté laquelle ne le cède en rien à celle de la philosophie. Ces idées étant susceptibles d'être exactement représentées par des

signes extérieurs, l'esprit peut s'en tenir à ces signes mêmes dont la combinaison donne celle des idées. Il s'ensuit que tout progrès dans les formules entraîne un progrès dans les idées et que la beauté de la formule est d'autant plus grande, que celle-ci est plus simple, plus facile et plus féconde dans son emploi.

Ces grandeurs peuvent être considérées en elles-mêmes d'une façon générale et dans leurs applications particulières; mais le particulier et le général étant indissolublement unis dans la pensée comme dans la nature, le résultat du calcul est le même dans les deux cas; c'est-à-dire que, si l'on détermine par des quantités réelles la valeur de la formule abstraite obtenue, celle-ci correspond exactement aux données du problème particulier. Sans parler des hautes mathématiques, de la mécanique, de l'astronomie et autres sciences des nombres, ni de la physique et de la chimie en rapport avec la minéralogie, la botanique, la zoologie, toutes sciences qui exigent de fortes études spéciales pour être appréciées, nous avons l'algèbre et la géométrie qui réalisent le beau dans le développement de la quantité.

L'algèbre, représentant les chiffres par des lettres, simplifie les calculs et donne à ses opérations le caractère de généralité. Dès que les relations entre les quantités connues et les inconnues peuvent être définies et réduites à des opérations calculables, l'algèbre les exprime et résout le problème, qu'il appartienne à l'arithmétique, à la géométrie, à la mécanique, etc. Cette simplicité de génération entre des quantités si multiples, réduites à un simple rapport, et cette fécondité d'applications à des objets de nature si diverse

réunissent tous les éléments du beau et constituent une beauté toute spirituelle perceptible par l'intelligence.

La géométrie s'occupe de l'étendue intelligible déterminée sous une, deux ou trois dimensions. Le point, par son mouvement vers un autre point, produit, selon que ce mouvement est simple, insensiblement ou brusquement modifié, une ligne droite, courbe ou brisée. La ligne, par son mouvement simple ou modifié, engendre la surface et celle-ci, par son mouvement, produit à son tour les solides. Dans ses démonstrations, la géométrie offre un ordre admirable : partant de ses axiomes, elle détermine, de déductions en déductions, les propriétés de toutes les figures, en s'élevant de la ligne jusqu'aux corps de révolution. L'ordre et la facilité des déductions et des démonstrations, qui se suivent et découlent l'une de l'autre, donnent à cette science une véritable beauté, en ramenant à l'unité la diversité la plus grande.

Les études et les progrès modernes font déjà pressentir une unité plus grande entre toutes les sciences, un rapport plus intime entre les objets et les phénomènes qu'on croyait différents et distincts. Cette tendance vers l'unité, engendrant et coordonnant les vérités entre elles, fait marcher la science, de progrès en progrès, vers une perfection dont nul ne peut fixer la limite.

Dieu veut la perfection de sa créature conformément à l'ordre éternel des choses, parfait dans sa pensée. Notre idéal existe en lui et en nous ; nous devons le réaliser. La conscience, d'accord avec la raison, prouve que l'âme est soumise à une loi conforme à sa

nature : obéir à cette loi, c'est son devoir ; exiger les moyens de s'y conformer, c'est son droit. La loi morale nous impose comme devoir de tendre vers le bien ou la perfection et le bonheur, but de notre être : le bien, objet essentiel de notre amour, est donc aussi notre intérêt suprême.

On oppose souvent l'intérêt au devoir comme contraires. Cela ne peut être vrai que lorsqu'il s'agit des faux intérêts résultant de l'ignorance, de l'orgueil ou de la cupidité; mais l'intérêt véritable, conçu par l'intelligence qui peut le calculer, et le devoir, saisi à la fois par l'intelligence, qui connaît le vrai, et le sentiment, qui tend invinciblement vers le bien, ne sont en réalité ni séparés, ni séparables : le véritable intérêt de l'homme est de réaliser son bien ou son bonheur en remplissant son devoir.

Il y a différents degrés dans les devoirs selon la dignité de leurs objets; mais tous se coordonnent pour former la loi morale générale, une dans son principe et son but, et ne sont jamais contradictoires l'un de l'autre. Le bien de tous résulte du bien de chacun, et, de même, le bien de chacun se lie à celui de tous. Nul ne peut donc, sans causer le mal, porter la perturbation dans l'ordre voulu par Dieu, en rompant la perfection des rapports qu'il a établis; et le bien ou l'intérêt individuel se confond avec le bien ou l'intérêt général dont il participe et qu'il concourt à réaliser. Dans l'ordre spirituel et dans l'ordre matériel tous les hommes sont unis entre eux; ils se complètent et s'aiment mutuellement, et tous sont dans une dépendance plus ou moins grande les uns des autres. L'homme qui se mettrait en dehors de son état naturel

pour briser la chaîne qui l'unit à ses semblables, serait le plus malheureux des êtres.

Dans la société humaine existe donc un ordre admirable, que les passions peuvent bien un instant altérer, mais qui se maintient à travers les tempêtes et se perfectionne peu à peu au moyen du progrès acquis par chacun de ses membres. Cet ordre répond aux trois premiers éléments du beau : la multiplicité infinie des rapports entre tous les hommes, subordonnés entre eux et ramenés à l'unité. Pour réaliser le beau complet, il faut encore l'élément de vie.

L'homme est un être doué de raison et de spontanéité, ce qui lui donne la liberté ou la faculté d'agir par lui-même avec une réelle connaissance de cause et sans y être contraint par un agent extérieur. La liberté est donc la véritable vie de la société; c'est elle qui permet à chacun de contribuer volontairement, selon ses aptitudes et ses capacités, à son bien particulier et au bien général. La liberté est le droit de l'homme, comme le bien est son devoir, car c'est son moyen d'atteindre au bien ou de réaliser son but. Il peut donc l'exiger comme nécessaire à sa fin, et tous doivent la lui sauvegarder, comme il doit concourir à la sauvegarder au profit de tous.

En outre, puisque la liberté réelle n'est possible que par le développement de l'intelligence et le perfectionnement du sentiment, qui produisent une volonté ferme et juste, tout homme a droit à l'instruction et à l'éducation, qui le mettent en état d'user raisonnablement de sa liberté. Dans toute société où la liberté et la culture intellectuelle et morale font défaut, où règnent le despotisme et l'ignorance, il peut y avoir un ordre

admirable, mais le corps social est mort et sans beauté.

Ce qui vient de se dire de la société humaine en général s'applique à des unions particulières, comme la patrie, la famille, par exemple, dont l'amour maintient l'union, et dont le concours libre et dévoué de chacun des membres contribue à réaliser le but.

La beauté morale dans l'individu n'est pas moins grande. L'homme, créature libre, conçoit l'ordre absolu et a pour devoir de le réaliser en lui-même et dans la société. Pour atteindre ce but, le corps, doué de son merveilleux organisme, est soumis à l'âme douée de raison, de sensibilité et d'activité propre. L'âme est soumise à Dieu, non comme une force aveugle, mais comme une puissance intelligente, libre et responsable. Dans cette multiplicité de termes et de rapports, éclate un ordre supérieur, une vie active qui ne se borne pas seulement à perfectionner l'individu par le développement de ses facultés, l'augmentation de ses connaissances et la pratique personnelle de la vertu, mais qui s'épanche au dehors, inspire l'amour, la justice, la tolérance, la charité, et nous fait, au besoin, sacrifier nos intérêts d'ici-bas, la vie même au bien de tous, à l'affirmation de la justice et de la vérité.

Le beau moral, dans la vie humaine, peut s'élever au grand, au sublime, par l'héroïsme qui non seulement, dans une heure d'enthousiasme, accepte la mort en vue d'un plus grand bien, mais qui, à tous les instants de l'existence, porte une charge surhumaine, montre une abnégation au-dessus de la nature et sacrifie fortune, vie, honneur, tout ce enfin dont on peut

jouir parmi les hommes, pour remplir, malgré tout et malgré tous, un devoir supérieur devant lequel toute considération humaine s'annihile.

Dieu n'a-t-il créé que le meilleur des mondes possibles et, par conséquent, le plus parfait, le plus beau qui puisse se concevoir? Tout être réel est la réalisation d'un être possible, doué des propriétés essentielles à son genre et à son espèce, ainsi que de propriétés individuelles distinctives. Le nombre des déterminations particulières est infini ; chaque terme a, au-dessus et au-dessous de lui, une infinité d'autres termes possibles, et tous, quelque parfaits qu'ils soient, sont rigoureusement nuls devant la perfection absolue. Toute créature est nécessairement imparfaite, mais chaque être contingent est, selon son but particulier, relativement parfait en son genre et doué de beauté quand cette qualité est compatible avec sa fin. Le monde n'est donc ni le meilleur ni le plus beau possible, et au-dessus de lui nous concevons l'idéal, dont la réalité n'est qu'une détermination particulière.

Cependant le monde, dans son ensemble, doit être revêtu de beauté. Et, en effet, que nous jetions les yeux sur le ciel étoilé ou autour de nous sur la terre, partout nous voyons unité, variété, ordre, activité. Mais, comme notre appréciation réelle du beau dépend de nos moyens de connaître, il se fait que, dans l'ensemble, la beauté parfois nous échappe, parce que nous ne saisissons pas les rapports qui constituent l'ordre dans la multiplicité. Dans ses détails, la nature offre de la beauté, telle la beauté de l'homme, du cheval, de la rose. Il y a toujours de l'unité dans chaque être parce que chacun d'eux est essentiellement un;

mais il peut y avoir manque d'ordre et de proportions dans ses parties constitutives, non au point de vue de son but, mais à celui de sa beauté extérieure, comme dans les formes irrégulières de la girafe, du kanguroo, de certains oiseaux aquatiques ; de même, il peut y avoir dans les êtres manque d'activité, de manifestation de vie dans leurs formes massives, nécessaires pourtant à leur but, comme dans celles de l'hippopotame, du rhinocéros, de l'éléphant.

Mais, malgré toutes les laideurs naturelles ou accidentelles, qu'on rencontre dans la réalité, la somme des êtres plus ou moins beaux est infiniment supérieure à celle des êtres laids ou difformes qui constituent l'exception. Du reste, la laideur dans certains individus et certaines espèces ne détruit pas la beauté de la nature. Les objets beaux sont plus parfaits sous ce rapport que les autres et contribuent à augmenter la beauté de l'ensemble; mais celle-ci n'exige pas que tous les termes soient individuellement beaux, il suffit qu'ils concourent, comme unités coordonnées, à la beauté du tout.

L'homme uni à l'idéal, en rapport avec le monde sensible, doué de facultés créatrices, est capable aussi de réaliser la beauté dans les œuvres qu'il produit. L'art n'est donc pas seulement pour lui le moyen d'exprimer la pensée par la forme, il vise plus haut : la pensée, les sentiments peuvent être beaux en eux-mêmes, indépendamment d'une expression; la forme peut être belle indépendamment d'une pensée; le désir du meilleur, du plus beau est inextinguible en nous, il est de l'essence de notre être; nous cherchons toujours à lui donner satisfaction et là où la beauté est absente,

nous en désirons une ou nous la supposons. L'art réunit les beautés de la pensée, du sentiment et de la forme ainsi que tous les éléments de beauté que lui offre la nature, pour rendre l'idéal et son expression dans la plus haute perfection, avec la plus grande beauté possible.

Le premier but véritable de l'art est donc la réalisation du beau dans l'expression de la pensée par la forme.





